أدونيس

ها أنت أيها الوقت

سيرة شعريّة ثقافيّة



دار الآداب

هاأنت، أيّها الوقت

أدونيس

هاأنت، أيّها الوقت

(سيرة شعريّة ـ ثقافيّة)

(١)

دار الآداب ـ بيروت

للمؤلّف

مجموعات شعريّة

قصائد أولى، ١٩٥٧ .

أوراق في الرِّيح، ١٩٥٨ .

أغاني مهيار الدمشقي، ١٩٦١ .

كتاب التحوُّلات والهجرة مع أقاليم النَّهار واللَّيل، ١٩٦٥ .

المسرح والمرايا، ١٩٦٨ .

هذا هو اسمي، ١٩٧١ .

مفرد بصيغة الجمع، ١٩٧٥ .

المطابقات والأوائل، ١٩٨٠ .

شهوة تتقدَّم في خرائط المادّة، ١٩٨٧ .

احتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة، ١٩٨٨ .

دراسات

مقدّمة للشِّعر العربي، ١٩٧١ .
زمن الشِّعر، ١٩٧٢ .
الثَّابت والمتحوِّل: ١٩٧٤ ـ ١٩٧٨
أ ـ الأصول
ب ـ تأصيل الأصول
جـ ـ صدمة الحداثة
فاتحة لنهايات القرن، ١٩٨٠ .
سياسة الشعر، ١٩٨٥ .
الشعريّة العربيّة، ١٩٨٥ .
كلام البدايات، ١٩٨٩ .
الصوفيّة والسورياليّة، ١٩٩٢ .

مختارات

ديوان الشِّعر العربي (ثلاثة أجزاء، مقدّمة) ١٩٦٤ ـ ١٩٦٨ .
مختارات من شعر السيَّاب (مع مقدّمة)،
مختارات من شعر يوسف الخال (مع مقدّمة)، ١٩٦٢ .
مختارات من شعر شوقي (مع مقدّمة)، ١٩٨٢ .
مختارات من شعر الرّصافي (مع مقدّمة)، ١٩٨٢ .
مختارات من الكواكبي (مع مقدّمة)، ١٩٨٢ .

مختارات من محمد عبده (مع مقدّمة)، ١٩٨٣ .
مختارات من محمد رشيد رضا (مع مقدّمة)، ١٩٨٣ .
مختارات من شعر الزهاوي (مع مقدّمة)، ١٩٨٣ .
(الكتب الستّة والأخيرة اختيرت وقُدِّم لها، بالتَّعاون مع خالدة سعيد).

ترجمات

الأعمال المسرحيّة الكاملة لجورج شحادة، ١٩٧٥ .
الأعمال الشعريّة الكاملة لسان ـ جون بيرس، ١٩٧٦ .
الأعمال الشعريّة الكاملة لإيف بونفوا، ١٩٨٦ .
مسرحيّة فيدر لراسين، ١٩٧٥ .
الشَّقيقان العدوَّان لراسين، ١٩٧٥ .

هاأنت، أيّها الوقت

(سيرة شعريّة ـ ثقافيّة)

(١)

الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٣

- ١ -

أ -

كانت القاهرة، طول القـرن التاسـع عشر والنصف الثاني من القرن العشرين، المركز العربي الأوَّل لما يمكن أنّ نُسمِّيه «صراع المعاني» في الثقافة العربيّة. وبدءاً من أواخـر الخمسينات أخـذت بيروت تحلُّ محلَّها.

غير أنّ «صراع المعاني» في القاهرة كان يأخذ طابع التحرُّر من الآخر، غير العربي، لمزيدٍ من توضيح الهويّة وتوكيد الاختلاف. النبرة «المصريّة» نفسها التي كان يأخذها، في دوائر معيَّنة، كانت «مصريّة» - بلغةٍ عربيّة، وثقافةٍ عربيّـة. فلم تكن «المصريّـة» إلّا تنوّعاً ثقافيّاً بخصوصيّةٍ معيَّنة، داخل الوحدة الثقافيّة العربيّة.

أمّا في بيروت فقـد ازدوج هذا الصراع: انضـاف إلى هاجس

اختلاف الذات عن الآخر، هاجسُ اختـلافٍ من نوع آخـر. لم تعد المسألة تغايراً بين هـويّة وهـويّة، لكـلّ منهما لغتهـا الخاصّـة وثقـافتها الخـاصّة، وإنّمـا أصبحت المسألـة تغايـراً داخل الهـويّـة الواحدة ذات اللغة الواحـدة والثقافة الواحدة. أصبحت، بتعبيرٍ آخر، انشقاقاً في الهويّة الواحدة.

ب -

هكذا صارت بيروت مكاناً للسؤال حول كـلّ شيء. ومكانـاً لإفساد كلِّ شيء، بالمعنيينْ - الإيجـابي والسلبي. وهي، في هذا، لم تكن مجرَّد مدينة. كانت بقعةً مصغّرةً لبـلادٍ شاسعـة، وتاريخاً مصغّراً لمسارٍ ثقافيٍّ كامل. ومن هنا، كانت مختبراً لتيّارات عديدة متضاربة في الاقتصـاد والثقافـة والتربيـة والفنون، في النـظريات الاجتـماعيّة والسيـاسيّة، في النـزعـات الليـبراليّـة والـديمقـراطيّـة والاشتراكيّة والفاشيّة، في الولاءات القوميّة والوطنيّة والإنسانيّة. وكما كانت في السياسة قوساً تتحـرَّك تحتها أوتـارُ الميول من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، كانت في التجارة شاطئاً تصبّ فيه أنهار البضائع من كلِّ نوعٍ ومن جميع أنحاء الأرض. وكـانت إلى هذا كلِّه، وبهـذا كلّه، واجهـةً للعــرب: تُعـرض فيهــا مشكـلاتهم وأفكارهم، تململاتهم واتجاهاتهم، ولاءاتهم وخصوماتهم.

لهذا كان طبيعيّاً أن تحتضن تناقضات تتزايد وتتعقّد باستمرار: غنى فاحش/ فقر فاحش، إقبال على التديّن/ إقبال على التّمدين، نكوصٌ سلفيّ/ دعوات إلى مزيد من التحرّر، تمّسك بالموروث/ إقبال جارف على المستحدث. كلُّ ذلك في ما يشبه سلطاتٍ داخل السلطة، في ما يشبه الأعياد المتواصلة داخل أروقة من التوتُّرات المتواصلة.

وكانت الثقافة تأخذ بالانفصال عن الثقافيّ وتتحوّل إلى نوعٍ من السحر الأسود. وكانت السياسة تأخذ بالانفصال عن السياسيّ وتتحوّل إلى نوعٍ من التآكل المفترس. ووصلت الثقافة في اصطدامها بالسياسةً إلى نقطة لم يعد ممكناً معها غير الانفجار. ووراء هذا كلّه، كانت تكمن مكبوتاتٌ ما، وكان الحجاب الذي يغطّيها عنيفَ النسج، فجاء الكشف عنه ـ جاء تمزيق الحجاب عنيفاً هو كذلك.

جـ ـ

من أسباب هذا العنف تغليب السياسيّ على الثقافيّ. وللسياسيّ صلة بالدين أشدّ من صلة الثقافيّ به. ليس لما يربط بينهما على مستوى الحياة المؤسّسيّة وحسب، بل كذلك لما يربط بينهما على مستوى العلاقات الاجتماعيّة والقِيَم والقرارات

الحاسمة. فالدينيّ، من هذه الناحية، هو بمثابة قاعدة خفيّة أو قاعٍ مضمَر للسياسيّ، حتّى أنّه يمكننا القول إنّ اللبنانيّ ليس موجوداً في النظام من حيث هو إنسان فرد، بل من حيث هو ارتباطٌ دينيّ ـ سياسيّ: إنّ وجوده هو هذا الوجود «المربوط». وبما أنّ الدينيّ متعدِّد في بيروت، فإنّ السياسيّ على مستوى النظام ليس إلّا «سقفاً» ارتضاه المتعدّد القاعدي «واحداً» بعد أن قيّده بأعرافٍ ومواثيق، لكن دون أن يتخلّى أيّ طرف عن السياسيّ الكامن في جذره الدينيّ، أو المرتبط به.

د ـ

بدأ انفجار المعاني حين أخذ هذا الطرف أو ذاك يحاول أن يجعل من السياسيّ، من سِياسيّه الخاص، سِياسيّاً عامّاً. ومن هنا بدا كأنّه يريد أن يهيمن على الأطراف الأخرى، وأن يحوّلها إلى أتباع وهوامش أو إلى شركاء ثانويِّين. وبدا كأنّه ينسف «السقف» المصطلح عليه، ويغيّر الأعراف والمواثيق. وبدا هذا نوعاً من عنفٍ سياسيّ تجلّى، في الممارسة العمليّة، كأنّه عنفٌ دينيّ. ومن هنا بدت حرب السياسات كأنّها حرب الأديان.

هذا الصراع الذي انفجر كان في الواقع مضمراً، أساساً، في البنية التي اصطُلح عليها. والأطراف المصطلحة واقعة في الشَّرَكِ

ذاتـه، بشكـلٍ أو آخـر، قليـلاً أو كثيـراً. لكن هـذا الانفجـار أوضـح أنَّ هذا السيـاسيّ لا يمكن أن يكون هـويّـةً، وأنّـه عـلى العكس يشوِّهها أو يحـوّلها إلى مجـرَّد أداةٍ أو آلة. من هنـا أخذت أسطورة بيروت الثقافيّة تتفكّـك وتتجزّأ، بسببٍ من تغليب هـذا السياسيّ. أخذت كلُّ جماعةٍ تصطنع أسطورةً خـاصّة ـ لا ضمن أسـطورة بيروت، في تنـوّع وتمايـز، بل ضـدّها، وضـدّ أسطورة الجماعة الأخرى في آن. أصبحت بيروت ضـدّ بيروت. وأصبح فيها الآخر منفى للآخر. وتحوّل السياسيّ إلى خوفٍ شامـلٍ يقود الجميع. والخوف مهما كان ذكيّاً ومدجّجاً لا يقدر أن يصنـع أكثر من ملجـأ. هكذا صـار الوطن في مستـوى الملجـأ. إنّ وطنـاً في مستوى الملجأ ليس إلاّ اسماً آخر للقبر.

هـ ـ

لم تفسد هيمنة السياسيّ هاجس التمايز وحسب، وإنَّما أفسدت التمايز ذاته، وطمست الثقافيّ، لا في جانبه الحواريّ وحده، وإنَّما في جـانبه الإبـداعي كذلـك: أيّ أنَّها قتلت من جهة، معقـوليّة الحـوار الثقافيّ، التي يمكن أن تعـرض في إطارهـا جميـع الأفكـار المتمايزة، سواء تناولت شؤون الطبيعة أو شؤون ما وراء الطبيعة، ممَّا يغني البحث عن الهويّـة، واحدةً أو متعـدّدة، داخل الـوحدة

الثقافيّة الشاملة التي تعبّر عنها وحدة اللغة، بشكل أخصّ، وممّا يعمّق الوعي بالهويّة ـ ائتلافاً أو اختلافاً. وشوّهت من جهة ثانية، أكثر العناصر الثقافيّة التصاقاً بذاتيّة اللبنانيّ (ظاهريّاً على الأقلّ): الدين، واللّغة، والشعر. وتشويه الدين، خصوصاً، ذو دلالة بالغة لأنّه هو ما تفترضه الأطراف كلّها ملهِماً أساسيّاً، إن لم يكن أوّلَ، للبعد السياسيّ الخاصّ، وللبعد الثقافيّ العام.

إنّها لظاهرة تدعو إلى الاستغراب حقّاً أن لا نرى في لبنان، على الصعيد اللّاهوتيّ، فكراً دينيّاً بالمعنى العميق الخاصّ للعبارة. فنحن لا نعثر، مثلاً، على كتاب أو بحث يمكن أن يعدّ إسهاماً لبنانيّاً حديثاً، في الفكر الدينيّ المعاصر ـ بوجهيه المسيحي والإسلامي. فليس في لبنان فكر دينيّ خلّاق ـ وليس للدين، في هذا المستوى، حضورٌ ثقافيّ يسهم في تجديد النظر، وفهم الحياة ومشكلاتها، والإنسان وقضاياه فهماً متجدّداً. إنّما الدين في لبنان طقوسٌ واستعادات، وفاعليّته المباشرة الظاهرة، إنّما هي فاعليّة سياسيّة في المقام الأوّل. إنّ وجود شخصين أو ثلاثة أو أربعة من المفكّرين، دينيّاً، هنا وهناك، إنّما هو استثناء لا يشكّل ظاهرةً ولا تيّاراً، لذلك يبقى ما نقوله، من حيث المبدأ، صحيحاً.

و -

كذلك الأمر على صعيدي اللغة والشعر، فإنّ الممارسة السائدة سياسيّة أو شبه سياسيّة. ومن الملاحظ، في هذا الصدد، وعلى نحوٍ مفارق، أنَّ الثقافيّ يتمتَّع باستقلالٍ نسبيّ، وأحياناً باستقلالٍ شبه كاملٍ في الإسلام اللبنانيّ السياسيّ. وهذه خصوصيّة من خصوصيّات الإسلاميّة اللبنانيّة، من الضروري والمفيد تحليلها. لكنّنا، بالمقابل لا نرى هذه الاستقلاليّة في المارونيّة السياسيّة (وهذه مفارقة من الضروري والمفيد تحليلها أيضاً): فحيث يفترض استقلال ثقافيّ عن الدينيّ، نجد التبعيّة (تبعيّة الثقافيّ للدينيّ)، وحيث تفترض التبعيّة نجد، على العكس، الاستقلال.

والاتجاه السائد على صعيدي اللغة والشعر يفُرط في «تجريد» اللغة، بنوع من «التأليه» فهي لا تكاد تلامس الأشياء. وإن لامستها، فمن بعيد، حتّى لتبدو هذه الملامسة كأنَّها استيهامٌ محض. إنَّه اتجاه يغيّب لغويّة اللّغة، أو يغيّب اللّغة في اللَّغو. إنَّه اتّجاه من يُعطي لنفسه حقَّ الزعم بأنَّه في مستوى خلق اللغة ولذلك هو في مستوى القادر على تغييرها.

ومن هنا كان طبيعيّاً أن يتطورّ هذا الاتجاه إلى القول بـ «إماتة» اللغة العربيّة وإحلال «اللغة اللبنانيّة» محلّها، لخلق ثقافةٍ «لبنانيّة» تحلّ محلّ الثقافة العربيّة. فالوعي باختلاف الهويّة

يقود إلى الوعي بضرورة اختلاف اللغة، واختلاف اللغة يقود إلى اصطناع ثقافةٍ مختلفة.

المفارقة في هذه «الثقافة» التي يبشِّر بها هذا الاتجاه، وهو اتجاهٌ لا يمثّل إلّا مظهراً جزئيّاً ومحدوداً في النشاط الثقافيّ اللبنانيّ، ـ المفارقة هي في أنَّ البنية الذهنيّة أو نظام المعرفة الذي يكشف عنه المكتوب بـ «اللغة اللبنانيّة» وحرفها اللّاتينيّ إنَّما هو النظام المعرفيّ الخاصّ باللّغة العربيّة الفصحى. بل أكثر: إنّه النظام المعرفيّ المرتبط بالجاهليّة العربيّة. ومن يُلقي نظرةً فاحصةً على بعض هذه الكتابات، سيجد أنَّ نموذجها الأساسيّ الغالب يكمن في ما تكشف عنه معلّقة عمرو بن كلثوم ـ من وعي الأشياء ومقاربتها، ومن وعي الذات والتعبير عنها، وهو ما يمثّل الوجه الأكثر سذاجة في النظام المعرفيّ الجاهليّ.

ز ـ

يفرز هذا الاتجاه، اليوم، منحًى في الشعر يقوم على رغبةٍ ما في اللعب، ولا نشير إليه هنا لقيمته، بل لدلالته. غير أنَّ اللعب في هذا الشعر ليس ذلك اللعب التراجيديّ حيث يقف الشاعر وجهاً لوجه مع العبث والموت. وليس ذلك اللعب الغبطويّ، حيث يهجم الشاعر على الحياة كأنَّ الوجود كلّه يتجمَّع في لحظةٍ

من الفرح. وإنَّما هو لعبٌ باطـل ـ آليّ، لا تناسب فيـه، من أيّ وجـه، بين الكلمات والأشيـاء. ولذلـك فإنّ المسـألة فيـه ليست مسألة تجـاوزٍ للمرجعيـات أو المسبّقات النصـوصيّة أو الشعـريّة، لأنَّه هو نفسه لا يقدِّم نصّاً في سياق تجـاوزيّ، وإنَّما المسـألة هي إلغـاء الشعريّـة، بجعل اللغـة نفسهـا خليطَ أشيـاء تنعـدم فيـه الـدّلالة. هكـذا تبدو الكتـابة كشكـولاً من الكلمات والأشيـاء، تقـوم العلاقـات فيما بينهـا عـلى نـوعٍ من الارتـطام ـ كـأنّ هـذه الكلمات والأشيـاء مجموعـةٌ من الأُكرِ أو العِصيّ يصـطدم بعضها ببعض، عشوائيّاً، وكأنَّ هذه الكتابة نوعٌ من الخَبْط بالأيدي.

إنَّ هذا الاتّجاه الذي يبشِّر به بعض اللبنانيّين ويعملون له، بحثاً عن تمـايز اللغـة والثقافـة، من أجل تمـايز الهـويّـة، لا يغيّب مـا يبحث عنه البـاحث وحسب، وإنَّما يغيِّب كذلك الباحثَ نفسـه: فهو «يخرج» من هويّته، لكنَّه يحاول عبثـاً أن «يدخـل» في هويّـةٍ أخرى. عدا أنّ نتاجه الأدبي، في أقصى انفصـاله، لا يعكس إلاّ البنية الأدبيّة أو المعرفيّة التي يتوهّم أنَّه ينفصل عنها.

من هنـا نصف هذا الاتجـاه بأنَّـه سياسيّ ـ في معنـاه العميق، وفي محمولاته الأساسيّة. وهو، تبعاً لـذلك، لا يستـوقف القارئَ لقيمته الأدبيّة أو الفكريّة المحضة، بقدر مـا يستوقفـه لما ينـطوي عليه من أبعادٍ سياسيّة.

لكن هذا الاتجاه يشكِّـل باستمـراريَّته، منـاسبةً لـطرح بعض

التساؤلات حول الهويّة في مرحلة تاريخيّة تكشف عن أزمة الهويّة، ليس في المجتمع العربي وحده، وإنَّما كذلك في مجتمعاتٍ أخرى كثيرة. وليست المسألة هنا، كما تبدو لي على الأقلّ، مسألة ترتبط بظاهرة ما يُسمَّى بـ «الأقلّيات» وحركة المطالبة بحقِّ الانفصال، وإنَّما هي أعمق من ذلك بكثير، وأشمل دلالة.

ولا بدّ من أن نعترف أوَّلًا أنَّ هذا الاتجاه يجد بعض مشروعيَّته، أو بعض ما يسوّغه في الواقع العربي نفسه. فثمَّة نظرة خاصّة، إيديولوجيّة ومغلقة، ترى إلى الأمّة بوصفها هويّةً كلّيّةً مفردة، تنفي داخلها كلّ تمايز وكلّ اختلاف، بحيث تبدو الأمّة «روحاً مطلقاً»، أو «جوهراً». هكذا تقدّم هذه النظرة، في الممارسة العمليّة، الرّابط الإيديولوجيّ على الرابط التاريخيّ - الاجتماعيّ - الثقافيّ، و«المجموع» على «الفرد». ولهذه النظرة تجسّدات في الحياة العربيّة تؤكّد الواحديّة والائتلاف، سياسيّاً وثقافيّاً. وفي سبيل هذا التأكيد، يتمّ اللجوء إلى القمع بمختلف أشكاله، بحيث تهضم حقوق الفرد، وتتضاءل فسحة الحرِّيّة، ممَّا يجعل الحياة غُفلاً، ويحوِّل الجماعة إلى مجرَّد كمٍّ عدديّ.

إنّ لهذه النظرة ظروفها وأسبابها الداخليّة والخارجيّة، لكنَّها جزئيّة وخاصّة، ولا تعبِّر عن حقيقة الثقافة العربيّة، ولا عن هويّة الواقع العربي. والإنسان الخلَّاق المسكون بهاجس الحقيقة والبحث المعرفيّ لا يبني نظريّة في الوجود على ظاهرة جزئيّة. ولا

يأخذ مشروعيّةً لأفكاره وأعماله من أفكارٍ وأعمالٍ في المجتمع هي نفسها موضع تساؤل، ولا تستمدّ قوّتها من حقيقتها، بل من أوضاعٍ تاريخيّةٍ تزول كغيرها، أو تتغيّر. ومثل هذا الإنسان لا يمكن أنْ يدَّعي أنَّه محقٌّ لمجرّد أنَّ خصمه مخطئٌ، ولا يبني هويّته على نفي الآخر له، فتكون هويّته هو أيضاً الوجه المقابل، أي النفي.

- ح -

ليست مسألة الهويّة مسألة صراع بين ذاتٍ من جهة، وموضوع هو الآخر، من جهةٍ ثانية. لذلك ليست مَحْواً للآخر في الذات، أو محواً للذات في الآخر. فالذات لا تكون نفسها حقّاً إلّا إذا كانت، في الوقت نفسه الآخر. فأنا حين أنفي الآخر، فإنَّما أنفي نفسي كذلك.

وفي هذا المنظور لا تكون الهويّة ـ هويّة الإنسان بما هو إنسان ـ في مجرَّد الاختلاف عن الآخر، سواء كان هذا الاختلاف دينيّاً أو قوميّاً. فإذا سألتك: «من أنت؟» وأجبتني: «أنا لبنانيّ» أو «أنا فرنسيّ»، أو أجبتني: «أنا مسلم» أو «أنا مسيحيّ»، فإنّ هذه الأجوبة لا تفصح عن هويّتك إلّا سطحيّاً،

ومن خارج. الاختلاف اللغـويّ نفسه، عـلى أهميّته، لا يعـطي للهويّة إلاّ مظهرها الخارجيّ.

إنّ الهـويّة التي هي قـوام الإنسان، ذاتـاً وإبداعـاً، ليست في مجرَّد اختلافه عن الآخر، وإنّما هي في حركيّـة اختلافـه، داخل ذاتـه ـ بين مـا هو ومـا يكون. الهـويّة في الحـالة الأولى انفصـالٌ وانكفاء، وفي الحالة الثانية اتّصالٌ وتوثّب.

والهويّة، في هذا المعنى، ليست تماهياً مع جـوهرٍ اسمـه الأمّة أو الوطن، وليست تطابقاً مع ماضٍ ما ـ مع شخصيّةٍ قوميّةٍ ما، أو موروثٍ ما. ليست مثالاً نتطابق معه، سلوكاً وتفكيراً. ليست دائرة ندور فيها. ليست مطلقاً نتوحَّد به وننصهر فيه.

الهوية تفتّحٌ بلا نهاية. فأنت لستَ أنت، لمجـرَّد أنّ لك اسـماً خاصّاً، ولغةً مختلفة، وقوميّة مختلفة. أنت أنتَ لا بما كنتَ، بـل بما تصير. تكون الهويّة صيرورةً، أو لا تكون إلاَّ سجناً.

ومن هنا فإنَّ الاختلاف الذي يعـطي الإنسان مـاهيّته هـو في هذه الفسحة داخل الإنسان، حيث يتحرَّك دائماً لكي يتخطّى ما هو، ويغيّر ما هو ـ مغيّراً العالم.

وهـذا ما يعلّمنـا إيّاه، عـلى نحوٍ خـاص، الإبـداع في شكله الأعلى: الشعر. ويعلّمنـا إيَّاه التـاريخ: ليس للحيـوان تاريـخٌ، ذلك أنَّه لا يقدر أن يتحرّك داخل ذاته ـ لا يقـدر أن ينفصل عن

الطبيعة ولا أن يتخطّى ذاته (مع أنَّ لبعض الحيوانات لغة). ولهذا كان التاريخ إنسانيّاً ـ للإنسان وحده، ويصنعه الإنسان وحده. .

وفي هذا ما يشير إلى أنَّ الهويّة ليست في ظاهر الشخص، بل في عمقه الخفّي، ـ ليست في ما يمكن تحديده، وإنَّما هي، على العكس، في ما لا يمكن تحديده.

ط ـ

قد يسوّغ بعضهم هذا الاتجاه الأدبيّ «اللبنانيّ» في معزل عن مضموناته الإيديولوجيّة، من حيث أنّه محاولة احتجاجٍ على اللغة المؤسّسيّة، وعلى السلطة التي كَبَتَتْ الحياة الداخليّة الحميمة، وطمست حيويّة الفكر، وقتلت حرّيّته في التساؤل والبحث والتعبير، أو من حيث أنّه محاولة لاختراق الإيديولوجيّ، المؤسّسيّ ـ الوظيفيّ، الذي هيمن على اللغة العربيّة. والجواب آنذاك هو أنَّنا مع هذا الاحتجاج وهذا الاختراق، وأنَّنا لا نرى معنى لكتابة الشعر إلاّ بدءاً منهما ـ لكنَّنا نصرخ في الوقت ذاته: آه أيّها الاختراق، كم من البشاعات، تُرتكب باسمك! فالاختراق يتطلّب طاقةً إبداعيّةً كبيرة، ومعرفةً كبيرةً بأداة الإبداع الأولى: اللغة.

إنّ اللّغة، ببعدها الشعريّ الخلّاق، غائبةٌ في ما يفرزه هذا الاتجاه من الكتابات الأدبيّة. واللعب الباطل الغُفل هو الذي يصنع هنا المعنى، ويصنع الشعر، ويصنعُ الإنسان ـ بحيث تبدو هذه الكتابات كأنّها، في آنٍ، دون اللغة ودون الإنسان ـ بل تبدو كأنّها دون الأشياء نفسها.

إذا كانت اللغة، افتراضاً، «تَسْتَعْبِد» عقول بعضنا وحياتهم، فإنَّ تحرُّرهم لا يتمّ بجهلها، أو «بتغييرها» بل بمزيد من معرفتها. ولا يقدرون، بالتالي، أن يتحرّروا منها، إلّا بها وفيها. فلئن كانت موضع «موتهم» فإنّها هي نفسها موضع «انبعاثهم». فمن جسد اللغة ذاتها، وفيه، يبدأ تحرير اللغة، وتحرير الشعر، وتحرير الفكر.

ي -

القرن التاسع عشر والنصف الأوّل من القرن العشرين تاريخٌ صاخب، متوتّر، انفجر في بيروت بعقائده كلّها، وأفكاره كلّها، وسياساته كلّها، وموروثاته كلّها. إنّه انفجار ما سُمِّي بـ «عصر النهضة» ـ أعني فاتحة ما يمكن أن نُسمّيه «انفجار الحداثة» في العالم العربي.

كانت بيروت أكثر من مختبر، كانت المرصد كذلك: تضع

الخـريـطة العـربيّـة في حضن تململاتهـا وفي وهـجٍ تـوقُّعـاتهـا. وتستشرف، فيـما تتحـرَّك وتحـرِّك، زلـزلـةً مـا، لكنَّهـا هي التي زُلزلت...

... أعني زُلزل المرصـد، لكن الرَّصـد نفسه لايـزال كامنـاً يتلألأ طالعاً من شقوق حياتها: من الدمار والخراب والموت.

- ٢ -

أ -

١٩٥٤ - السنـة التي اختتمت بها دراستي الجـامعيّـة. وهي السنـة نفسها التي أسلمتني إلى «خـدمـة العلم». (هـذه مـرحلة دامت سنتين، وهي حاسمة في تأثيرها عـلى حساسيّتي الشعـريّة ونظرتي إلى الأشياء والناس. ويتعذّر عليّ الآن أن أكتبَ عنها).

كان نزار قبّاني يملأ دمشق. وكان يرجّ مـاءها الآسن بينبـوعٍ سلسله فيها ومن تاريخها، وقبل كـلِّ شيء، من الحياة اليـوميّة في أقرب تفاصيلها إلى أشياء الإنسـان. كان يعلِّم هـذه الحياة كيف تتحوّل هي نفسها إلى قصيدة.

وكان بدوي الجبل الصّدْرَ الذي يحتضن جسد الشعر العربيّ، ويعيد تكوينه في اللغة وبها، أنيقاً، مترفاً، بهيّاً.

عرفت في شعره كيف تكون الذاكرة ذِكْراً، وكيف تتداخل فيها أصوات الشعراء القدامى وتتآلف، قريبةً بعيدة، في صوتٍ واحد. وعرفت فيه كيف يصير الماضي حاضراً، دون أن يلبس الثاني ثوب الأوَّل، ودون أن يدير الأوَّل ظهره للثاني.

وعرفت كيف يكون الشعر سلكاً ينتظم فيه العقل والقلب، الغضب والحبّ، المرارة والطمأنينة.

كان بدوي الجبل جبلاً، لكنَّه كان في الوقت نفسه موجاً.

وكان عمر أبو ريشة يستدرج الواقع، بقسوةٍ حيناً وبلينٍ حيناً، لكي يَصير على مثال صوته: نفيرَ حرّيّةٍ وتحرّر. كان يغنّي كأنَّه الصوت المكلّف بصياغة إيقاع آخر لحياة العرب. وكان يبدو كمثلٍ غاضبٍ يشعر أنّ بلاده ضيّقة عليه.

كان شاعرٌ آخر هو نديم محمد لايزال حتَّى الآن شبه مجهول، على الصعيد العربي، يقيم داخل نفسه ويكتب «آلامه» وهي مجموعة شعريّة أعدُّها بين أهمّ المجموعات الشعريّة العربيّة في النصف الأوَّل من هذا القرن.

بين الأصوات الشعريّة التي كانت تجيئنا من خارج دمشق، كان صوت سعيد عقل، الأكثرَ حضوراً بالنسبة إليّ. صانعٌ بارعٌ ـ كأنَّه ينحدر مباشرة من أبي تمَّام. وفي صناعته ثقافةٌ لم أعهد مثلَها لدى الشعراء الذين يجايلونه. أنشأ بنيةً جديدةً

للقصيدة، وأَسَّس لصياغةِ جملةٍ شعريّةٍ جديدة، وأعطى للكلمة سياقاً جديداً.

كان شعره إنشاءً ذهنيّاً، يكادُ، للطف تجريدِهِ ولعذوبته، أن يكون لعباً.

لم أكن بعد قد قرأت شوقي. ولم أكن أعرف شعر الجواهري. وكنت بعيداً عن جبران.

كانت دمشق ملتقى تطلُّعاتٍ متناقضة، ومتنوِّعة. كانت مناخاً غريباً تستطيع فيه أن ترى الغيم يسبح كثيفاً على سجّادةٍ من خيوط الشمس، وأن تسمع الرّعدَ ينبجس من فضاءٍ ليس فيه أيّ أثرٍ لأيّة غيمة.

ب ـ

«ماذا أقرأ؟»: سؤال كان شاغلي الأوَّل، فيما كنت أَتتلمذ وأنمو. الشعر العربيّ القديم؟ أعرفه ـ وبه انجبلت طفولتي الأولى في القرية، وذلك بتوجيه أبي وسهره على تربيتي. كانت الحياة شعره الأوَّل والأساس، أمَّا شعره بالكلمات فكان عنده هامشيّاً. غير أنّه كان قارئاً محبّاً للشعر، وبصيراً في اللُّغة العربيّة وأسرارها. على يديه قرأت، بشكل خاص، المتنبِّي وأبا تمَّام،

والشريف الـرضيّ والبحتري، والمعـرّي، وعشراتٍ آخـرين، في دواوينهم، أو في مجاميع شعريّة ـ وبخاصّة «الحماسة» لأبي تمّام.

إلى ذلك علّمني القرآن وتجويده.

لم أكن أجد في نفسي أيّة رغبـة لكي أقرأ من جـديد مـا كنت قرأته، وكانت دراستي الجامعيّـة بمثابـة الهاويـة التي انفتحت بيني وبين الماضي. كانت الجامعة مكاناً يقتل الشعـر، ويقتل الـذّائقة الشعريّة في آن. وكـان التّراث يبـدو فيها، عـبر طرق التـدريس والـرؤية والفهم ـ نقيضـاً، لا للحياة وحـدهـا، وإنّمـا لـلإنسـان وللتقدّم، كذلك.

وفي الجامعة نفسها، جامعة دمشق، بدأت الهوّة تنحفر أيضـاً بيني وبين الواقع وما يحيط بي. بـدأت أرى الحاضر امتـداداً لهذا الماضي الذي تقدّمه الجامعة. وأخـذ ينمو في نفسي الشّعـورُ بأنّني أعيش عـلى شفا المكـان ـ أتأرجـح، وأَكاد أَن أهـوي. وفي هذا الإطـار، بدأتُ أتنبّـه إلى أنّه لا يكفي، بخـاصّة في الشعـر، أن يـرجَّ الكلامُ الجسـدَ لكي يستيقظ ويتجدّد، بـل ينبغي أيضاً أن يرجَّ الجسَدُ الكلامَ، لكي يستيقظ هو أيضـاً، ويتجدّد. وبـدأت ألاحظ أنَّ اللغـة كـالإنسـان، لهـا هي كـذلـك فـواجعُهـا، وأنَّ الفاجعة الكبرى التي تنزل بها هي الكتاب الـذي يُولـد جثّةً ـ لا يكـون إلَّا كومـةً من الكلمات. ويُخيّل إليَّ أحيانـاً أنّني أصرخ في

أروقة الجامعة: ما أكثر الكتب ـ الخرائب.

لايزال ضوءٌ بشعلتين يتوهّج في حياتي الجامعيّة، يتمثَّل مع أستاذين أصبحا صديقين أعتزّ بصداقتهما: عبد الكريم اليافي، وبديع الكسم.

ماذا أقرأ، إذن؟ لم أكن أعرف لغةً «أجنبيّة». أمضيتُ سنةً ونصف السنة في مدرسة البعثة العلمانيّة الفرنسيّة في طرطوس (اللاييك)، في منتصف الأربعينات. ثمَّ أُغلقت المدرسة بعد أن تَمّ جلاء القوّات الفرنسيّة. كنت لاأزال أحفظ بعض الكلمات الفرنسيّة، ولاأزال قادراً بصعوبة، على القراءة ـ قراءة بعض النصوص، غير الصعبة.

إذن، سأقرأ بالفرنسيّة، وسأقرأ الشعراء الأكثر شهرةً. هكذا بدأت بديوان «أزهار الشرّ» لبودلير. ليتني احتفظت بالنسخة التي استخدمتها، لأرى فيها العناء الذي كابدته. استخرجتُ معاني كلماته كلّها تقريباً، من المعجم ـ كانت كلّ صفحةٍ من هذا الديوان شبكةً من الكلمات الفرنسيّة والعربيّة، ومن الخطوط والأسهم والدوائر، ومع ذلك لم أكن أفهم من القصيدة إلاّ قليلاً: صورةً من هنا، فكرةً من هنالك.

لم أتراجع. على العكس، ازددتُ إصراراً على المتابعة. واخترت أن أقرأ بعد بودلير، ريلكه ـ في ترجمته الفرنسيّة. قرأته

بيسر أكثر، ممَّا يَعْني أنَّني أفدت من قراءة بودلير.

بعد ذلك لم أفارق الكتب الفرنسيّة(أشير هنا إلى ما قد يبدو الآن أمراً مستغرباً: في سنة ١٩٥٥، أخذت من إحدى المكتبات في حلب، حيث أمضيت جزءاً من فترة «خدمة العلم»، مجموعاتٍ شعريّةً لشعراء فرنسيِّين بينهم رينيه شار، وهنري ميشو، وماكس جاكوب).

عملت هذه القراءة على تعميق الهوّة وتوسيعها بيني وبين الثقافة التي كانت تسود حياتنا. وكثيراً ما كان يُخيَّل إليَّ أنَّني أسمع في داخلي صوتاً يقول لي: استمسكْ، اعتصمْ، وحاذر أن تسقط في أيّ شيء.. إلاَّ في نفسك. وعليك هنا أن تسقطَ عموديّاً، وأن تسلك الطريق الأكثر رحابةً: ما لا قرار له، وما لا ينتهي. إذ بدءًا من ذلك، تستطيع أن تهبط في أعماق الأشياء.

- ٣ -

أ -

أكتوبر (تشرين الأوّل) ١٩٥٦ - لحظة وصولي إلى الجهة الثانية من الجسر الذي يفصل بين سورية ولبنان (يصل بينهما)، أذيع نبأ الهجوم على قناة السويس. كنتُ آنذاك مسكوناً بالشعور أنّني لستُ أكثر من ركام: كنت منكسراً، خائباً، شبه يائس. كنت لذلك شبه هارب، ولم يكن في نفسي ما يجعلني أتماسك وأصمد وأستمرّ، ممسكاً بخيط الحلم، إلاَّ ضوءٌ يجيء من جهة خالدة (كنّا قد تزوَّجنا في الشهر نفسه، بعد خروجنا من السجن. وقد أمضيتُ فيه حوالى السنة، دون تهمة، ومن دون محاكمة!) ويجيء في الوقت نفسه من زاوية بعيدة في نفسي لا تنطفئ فيها، لأسبابٍ أجهلها، تلك الشمعة الصغيرة المجبولة

من الثقة بالـذات، ومن الحدس الآمِلَ بأنّ أمـامي أفقـاً جميـلاً وساطعاً.

«وطنيّـاً» و«باسم الـوطن» ـ كنت مسلوبـاً: لم يكن لي حقّ التفكير في الوطن، أو العمل فيه، لذلك لم يكن لي حقّ التفكـير من أجله، أو حقّ العمـل في سبيله. أقصى مـا كـان يُقبـل من أمثالي، أن يُخرط خيـطاً فـي نسيجٍ مـا، أو حصاةً في جـدارٍ ما. ولست من ذلـك ولا من هـذا في شيء. هكـذا، لم يكن يحقّ لي أن أكونَ «وطنيّاً».

ب ـ

كنتُ مجموعـةً «متنـاقضـة» من الأنقـاض ـ لكن يـطلع من ظلماتهـا، بيقـينٍ وقـوّة ـ شـاحبـاً، نحيـلاً، ذلـك الضـوء الـذي سمَّيته. وقد وجدت في بيروت ما يتطابق مع حالتي. (لم يكن في دمشق غـير النصر، وغير أضـوائه، وغـير التّحويم في فضـاءٍ من التيه «القومي» تعذّر ولايزال يتعذّر عليَّ فهمه).

. . . بـيروت/منذ لامست قـدماي تـرابها، وبـدأتُ أشرد في شوارعها، شعرتُ أنّها مدينـة أخرى: ليست مـدينة «النهـايات»

كمثـل دمشق، وإنَّما هي مـدينـة «البـدايـات». وليست مـدينـةَ «اليقين» بل مـدينة «البحث»، وأنَّها لـذلك ليست بنـاءً اكتمل، وعليـك أن تدخـل إليه كـما هو، وأن تعيش فيـه كما هـو، وإنَّمـا هي، عــلى العكس، مشروعٌ مفتـوحٌ لا يكتمــل. شعـرت أنَّ بـيروت كمثل الحبّ: بـداية دائمـة، وأنَّها كمثل الشعـر: يعـاد إبداعها باستمرار.

كانت، بالنسبة إليَّ، كمثل لجّةٍ تتدفّق، وتخلق، فيـها تتدفّق، مَجراها وشواطئها. كانت، حَقّاً، فضاءً للشعر.

ج -

كان «اختلاف» بيروت عن دمشق ظاهرةً شديدةَ الحضور - في الشوارع، في سلوك الناس، في العـلاقات، في النشـاط الثقافيّ، والصحف والمجـلاّت والمنتديـات، في المقاهي، وحـركـة الحيـاة اليوميّة. وهو «اختلاف» يشير، بالقياس إلى دمشق، إلى أمرين: الأوَّل يتمثَّـل في الانفتاح عـلى الأشياء الحـديثـة، وعـلى الأفكـار الحديثة، في مختلف أنواعها ومستوياتها. ويتمثَّل الثـاني في الموقف شبه الحياديّ، إزاء القِيَم المرتبطة بالماضي وبالتراث إجمالاً. وكان هـذا الحيـاد يتجـلّى، غـالبـاً، في أوسـاطٍ مختلفـة «إسـلاميّـة» و«مسيحيّة» في نوعٍ من عدم الاكتراث، أو حتّى الإهمال.

د ـ

كـانت بيروت، منـظوراً إليهـا من داخـل، عـالمـاً يفـرغ من «التاريخ» الذي نشأت فيه أو أَنشأهـا، وتتحفَّز في اتجـاه تاريـخٍ آخر لا تكون مكتوبةً به، بل تكتبـه هي نفسها. كـان «القديم» نهراً يجري في وادٍ اسمه الجفاف. غير أنَّ «الحـديث» لم يكن أكثرَ من واجهة: كان إشـارةً إلى جفافٍ من نـوعٍ آخر. وفيـما كانت دمشق تبدو كمثل صندوقٍ هائـلٍ ومقفلٍ، كـانت بيروت تبـدو أفقـاً وفضاءً. هكـذا كان شعـوري أنَّني أَخرج ممَّـا يُقيِّـد إلى مـا يطلق.

كان التاريخ في دمشق، كما يبدو لي، يفرغ من البعد الإنسانيّ ويكاد أن يتحوّل إلى آلة. وفي بيروت كان التاريخ يبدو لي كمثل خيمـة. كـانت دمشق تعيش في قفصٍ من الألفـاظ فيـما كـانت بيروت تعيش، على العكس، في ما يمكن أن أدعوه غبارَ الحركة. الجذر هناك يتمثَّل في يقين شبـه أعمى بما لا تمكن استعـادته ولا يمكن استحضـاره. والجَذْرُ هنـا يتمثّل في بحثٍ شبـه أعمى عن العابر الزائل.

. . . تنتقـل من هاويـة إلى هاويـة. والفرق هـو أنَّـك في

الأولى تجد نفسك مَقُوداً، وأنَّك في الثانية تقود نفسك بنفسك.

هـ ـ

... ضفَّتان، وأنت على الجسر الذي يصل بينهما: ضفّة ما ينبغي أن ينتهي، لكنّه لا ينتهي. وضفّة ما ينبغي أن يبدأ، لكنَّه لا يبدأ. والأحداث كلّها تجري بين الضفّتين: أعمال جاهدة، لكنَّها ضائعة، وضحايا كبيرة وكثيرة، لكن دون أيَّة نتيجة ـ بل ربّما أدَّت إلى أوضاع أكثر سوءاً. كان الشخص يبدو اثنين: يعيش أحدهما في وهم الماضي، ويعيش الثاني في وهم الحاضر ـ بالضرورة. كان المستقبل لفظةً لا غير.

كان «الموت» هو وحده الذي يحيا، حقّاً. والمشكلة الكبرى هي في أنّ «الموتى» كانوا يعتقدون أنّهم هم وحدهم الأحياء.

كانت الألفاظ تعلو كمثل التماثيل، وكان مجرَّد النطق ببعضها ومجرَّد تكرارها يُعَدّان من المآثر الكبرى. كانت الوطنيّة أن تنحني أمام هذه التماثيل وهذه المآثر، وتصرخ: نعم، نعم. وكان بعضنا يتقاتلون، ويموتون من أجل الألفاظ. وكانت بينها ألفاظٌ وأشياءُ ترتبط بها، مقدَّسة أو ترتفع إلى مستوى القداسة، لا مجال للبحث فيها، أو التساؤل حولها. وكان بعضهم، مع

ذلك، يسمّي هذا كلّه فكراً، ولم يكن يتردَّد في وصفه بأنّه «عربيّ» و«تقدميّ». كانت اللغة تختنق هي نفسها، وكنت أستطيع أن أرى إليها تتمدَّد على الورق كالجثث، أَو أصغي إليها تخرج من بين الشفاه، كأنّها طيورٌ ميِّتة.

وكثيراً ما كان يُخيّل إليّ أنَّنا لا نبتكر في فكرنا وفي عملنا إلاَّ نوعاً من الموت المتواصل، الذي يتعذّر تحديده ـ الموت المبثوث في الفضاء، كمثل الهواء. كانت حياتنا قتلاً متواصِلاً لحياتِنا.

و ـ

كان لقائي بيوسف الخال تحقيقاً لموعد اتفقنا عليه، شعريّاً، قبل أن يعرف أحدنا الآخر معرفةً شخصيّةً. كان بيننا كلامٌ يأتي به ويذهب أصدقاءُ مشتركون، بالمصادفة. وكنَّا، عبر هذا الكلام، على وفاقٍ كاملٍ في كلِّ ما يتعلّق برؤية الحاضر الشعريّ العربيّ.

لم نكن، فكريّاً وسياسيّاً، متفقين تماماً. كان هو قد تخلّى عن السير في الأفق الذي فتحه أنطون سعادة، دون أن يتخلّى عن المنحى الحضاريّ والاجتماعيّ في فكره. وكنت أنا منخرطاً في هذا الأفق كلّياً ـ وبِخَاصّةٍ، في أبعاده الحضاريّة.

- ٤ -

أ ـ

إنّها لحظة يتعذّر عليَّ تقديرها، تلك التي كانت الجسر الذي حملني، ناقلاً حياتي من ضفّةٍ إلى ضفّة، إذ بهذه اللحظة أيضاً، يمكن أن تُؤَرَّخ حياتي. كانت بدايةً لأحلافٍ وعهودٍ كثيرة عقدتها مع المستقبل ـ واثقاً أنَّه خيرٌ لي أن أحتضن صحرائي وأتابع الهواءَ الذي يحمل رائحة البحر.

ولم أندم. ولم آسف على شيء.

قبل أن ألتقي يوسف الخال، تعرَّفت على بيروت شارعاً شارعاً، من الجهات كلّها، خصوصاً من جهة البحر.

هذا البحر نفسه الذي قلّما رأيته، أعني قلّما عرفت أن أراه في جبلة واللاذقية وطرطوس، حيثُ ولدتُ ونشأتُ، أخذ يبدو لي

كـأنَّـه يتمـوّجٍ بـين أطـرافي، وكـأنّ نبض أمـواجـه يمـتزج بنبض أعضائي. كنّا مختلفين فتآلفنا، وكنّا منفصلين فتواصلنا.

وكثيـراً ما تسـاءلت في ذات نفسي، فيما كنت أطـوف شوارع بـيروت وأزقّتَها: لِمَ كـانت دمشق، وهي العـريقـة وواحـدةٌ بـين الأمّهات الأوائل ـ لِمَ كانت تبدو لي كـأنّها لم تولـد بعد، أو كـأنّها خرجت لتوّها من رحم زمانٍ لايـزال يَحبو؟ ومـا السرّ الذي كـان يكمن وراء مـا يُنَـوّر خـطواتي في بـيروت، فيـما تكتسي قـدمـاي بـالغبار؟ ومن أين كـانت تجيئني تلك الشهـوة لكي أَتمـاهى مـع الأفق، وألبسَ الهواء؟

ب ـ

كـان لقـائي الأوَّل بيـوسف الخـال لقـاء عمـل. كنّـا كمثـل شخصين أقاما عهداً بينهما، دون أن يعرف أحدهما الآخر، ودون أن يلتقيـا، ولم يكن لقاؤهمـا إلاّ لكي يضعا هـذا العهد مـوضـع الممارسة. هكذا بدونـا، في لقائنـا، كمثل شخصـين تربط بينهـما صـداقة قـديمة، قِـدَم الشعر. كمثـل شخصين يسكنهـما هاجسٌ واحدٌ من أجل قضيّـةٍ واحدة: التـأسيس لكتابـة شعريّـة عربيّـة جـديدة. كمثـل شخصين لا سـلاحَ لهما غـير الشعر والصـداقـة

والحرّيّة، لكنَّهما يشعران في الوقت نفسه، أنَّهما القويّان اللذان لا تغلبهما أيّة قوّة.

تحدَّثنا طويلاً في هذا اللقاء الأوَّل، وحول قضايا كثيرة، لكن في إطار القضيّة الأساسيّة: إصدار مجلّة خاصّة بالشعر، باسم «شعر» (الاسم الذي كان قد استقرّ عليه، بعد مداولاتٍ مع بعض أصدقائه، بينهم خصوصاً، فؤاد رفقه، ونديم نعيمة، وخليل حاوي). أعجبني الاسم، وأعجبت في حديثه، بنبرته المتآلفة مع أفكاره. كانت نبرة شخصٍ مأخوذٍ حتَّى الهيام، بعمل شيءٍ للشعر العربيّ واللغة العربيّة: شيءٍ يطمح به إلى وضع هذا الشعر، من جديد، على خارطة الشعر في العالم، كما عبّر، وكما كان يحبّ أن يكرّر. كان إذن يدعو إلى قيام حركة، إلى نشر فكرة ـ عبر المجلّة وعبر الشعر، من أجل الشعر، والإبداع الشعريّ. وتكمن هذه الدعوة وراء آرائه جميعاً، وهي التي قادته إلى الانشغال، بالمسألة اللغوية، وبخلق أشكالٍ جديدة للتعبير. أقول: دعوة، لكن دون أيّ ادّعاء رِساليّ، ودونَ انغلاقٍ إيديولوجي.

ج -

لم يكن الأمر سهلاً. كان، على العكس، صعباً جدّاً، من جميع النواحي، وعلى جميع المستويات. كان المناخ الشعريّ العربيّ أشبه بحوضٍ ضخم يطفح بماءٍ يتدفّق من ثلاثة مجارٍ:

- الموروث، لكن الذي يُفْهَمُ خطأً، والذي يُدرّس في المدارس والجامعات، باختيارٍ غير بصير، وبمعاييرَ تقليديّة، وبطرقٍ لا تطمس الشعر وحده، وإنّما تقضي كذلك على الحسّ الشعري، والذّائقة الشعريّة.

- المجرى الثاني يتمثّل في الشعر الذي استكمل «عصر النهضة» - شعر شوقي ومطران وحافظ ابراهيم، يضاف إليهم أحياناً بدوي الجبل، والجواهري اللذان كان لهما وضعٌ خاصٌّ يجعل منهما حلقةَ وصلٍ بالجيل الذي تلا جيل شوقي: الأخطل الصغير، أمين نخلة، ابراهيم ناجي، محمود حسن اسماعيل، عمر أبو ريشة، سعيد عقل، تمثيلاً لا حصراً، (الغاية هي إعطاء فكرة عامّة، لا تعداد الأسماء).

- المجرى الثالث هو الشعر الناشئ، باسم «الشعر الحرّ». وما كان يفاجئنا بشكلٍ خاصّ، هو هذا المجرى الأخير. فقد كان في معظمه، وبخاصّة ذلك الذي اتّسم بـ «التقدّم» و«اليساريّة». . إلخ، أشبه بأثقالٍ من الحديد تتدحرج على

الألسنة وفي الحناجر: كان شعراً يُكتب باسم التحرّر، باسم قضايا إنسانيّة عظيمة أكاد أن أسمعها تئنّ حتّى الآن، تحت وطأة تلك الأثقال. كان في معظمه بليداً، عقيماً. وكنت أشعر، فيما أقرؤه، أنَّ كلَّ كلمةٍ من كلماته خنجرٌ ينغرز في جسد هذه الأمّ العظيمة الجميلة: اللغة العربيّة.

كان هذا كلّه يدور في ذهني، فيما نتحاور. وكنت بين وقت وآخر، فيما أصغي إليه، أتساءل صامتاً: ماذا يقدر يوسف الخال (الذي اتُّهِم قبل أن يبدأ بارتكاب «جريمته» بأنّه «مخرِّب» و«عميل» واتّهمت معه طبعاً، إضافة إلى بعض من أصدقائنا) - ماذا يقدر أن يفعل في هذا المناخ، وكيف سيجابهه؟

شربنا احتفاءً بلقائنا، وسألني بما يشبه الصمت:

- ما رأيك؟

- قلت:

- أنا معك.

وفي مطلع ١٩٥٧، صدر العدد الأوَّل من مجلّة «شعر».

د -

العدد الأوَّل: كان صدوره فاتحةَ هجومٍ صاعقٍ، ومن جميع الجهات. كان المهاجمون كثراً ومتنوّعين: مزيجاً غريباً من

الأشخاص: متشاعرين، شعراء، متحـزّبين، متعهّـدي وطنيات وإيديولوجيّات، متسكّعـين حول شرفـاتٍ ينحصر طموحهم كلّه في أن يُقـال عنهم إنّهم قذفـوا الشتائم في اتجـاههـا. كـانت لغـة الهجـوم مليئـةً بكلمـاتٍ تخـرج من أفـواههم، كـأنّها قـطعٌ من الوحل.

لم نحزن على حالنا من هذا الهجوم، وإنّمـا حزنّـا على الثقـافة والوسط الثقافيّ. حزنّا على العقليّة الكـامنة وراءهمـا. حزنّـا على مستوى التفكير، ومستـوى الأخلاق: فلم تبقَ شتيمـة أو «تهمة» إلا وُجِّهت إلينا.

كنّـا ننتظر معـارضةً لمشروعنـا ـ معارضـةً في مستوى الشعـر، تنتقـد آراءنا، تنبّـه إلى أخطائنـا، تقترحُ علينـا ما تـراه الأفضـل والأعمق. معارضة توجِّهنا نحـو ما يفيـدنا في متـابعة عملنـا من أجـل الشعر العـربيّ. ولم يخطر ببـالنا أن تكـون ردَّة الفعل ضـدّ المجلّة شرسـةً وغبيّـةً إلى ذلـك الحـدّ. شرســة: لأنّ التهم التي وُجِّهت إلينـا كانت نـوعاً من القتـل المعنويّ (رجعيّـة، مؤامـرة، تبعيّة للاستعمار، خيانة، إلخ) ممّا يحرّض على القتل المادِّي.

وغبيّةً: لأنّ معظم المهاجمين لم يبحثـوا المسألـة الشعريّـة. وقد بدا لنا، ممّا قالوه وكتبوه، أنّهم لم يقـرأونا، وأنّهم، عـلى افتراض أنّهم قرأوا، لا يعرفون أن يقرأوا، ولا يعـرفون أن يفكّـروا، ولا

يعرفون أن يكتبوا. وليست لهم، فوق ذلك، أيّة علاقة بالشعر - سواء من حيث التذوُّق، أو من حيث المعرفة. بدا لنا أنَّ الشعر، بالنسبة إليهم ليس إلَّا «مدحاً» أو «هجاءً»، وأنَّهم لا ينتظرون من الشاعر إلَّا أن يكون إمّا فَرّاشاً أو سجّاناً: يوزّع المدائح، أو يوزّع السلاسل.

والحقّ أنّ هذا الهجوم لم يكن انتصاراً للشعر، أو دفاعاً عنه، إذ لا يستطيع الإنسان أن يخدم قضيّة يجهلُها، وإنَّما كان انتصاراً لسياسات معيّنة وإيديولوجيّات معيّنة. ولم يكن الشّعر زهرةُ اللغة، لغةُ اللغة، والتعبيرُ الأعمق عن الإنسان العربيّ، لم يكن بالنسبة إلى هؤلاء المهاجمين، إلا تُكَأَةً وذريعة. وكانوا في هجومهم يعملون من أجل ثقافة لا تعرف من اللغة والثقافة إلا شيئاً واحداً: أن تزوّج الكلمةَ للسجن.

كنّا ننتظر أن يكون النقد الذي يتناول مشروع المجلّة عملاً: أن ينشئ الناقدون مجلّة أخرى أفضل وأكمل، وأن يكتبوا شعراً أجمل ممّا نكتب. وكنّا نظنّ أنَّ العالم أُعطي لنا لكي نتنافس في بنائه لا لكي يهدمَ بعضنا بعضاً. كنّا نظنّ أنَّ هذه الفترة القصيرة من بقاء الفرد البشريّ على الأرض، فترةٌ فريدةٌ وغاليةٌ، لا يجوز أن نملأها بالأحقاد والصغائر، بل يجب أن نملأها بما يزيد الأرض والإنسان بهاءً، ووحدةً وقوّة. وكنّا نعتقد أَنّ الخلّاقين -

خصوصاً الشعراء والفنّانين والمفكِّرين ـ موكبٌ واحدٌ متآلفٌ في ليلِ العالم، مهما تنوّعت آراؤهم واتجاهاتهم، ومهما تعدّدت وتباينت.

أقول كنّا نظنّ ـ وهكذا كان علينا أن نتحمّل «إثم الظنّ».

- ٥ -

أ -

عندما صدر العدد الأوَّل من مجلة «شعر» شتاء ١٩٥٧، كان الذين هيَّأوا لهذه المجلّة وشاركوا في التخطيط لها، وفي مقدّمتهم يوسف الخال، يؤسِّسون بوعيٍ كاملٍ لمرحلةٍ جديدةٍ في الشعر العربيّ، مفهومات وطرائق تعبير. وكان قد استقرَّ في نفوسهم، بالبحث والتأمُّل والممارسة، أنَّ مسألة التجديد في الشعر تتجاوز الخروج على النسق التفعيليّ الخليليّ، وأنَّ التجديد هو قبل كلِّ شيء، تجديدٌ في النظرة، وأنَّه مرتبطٌ بموقفٍ جديدٍ، شاملٍ وجذريّ، من الإنسان والوجود، يعمِّقه الاطلاع والتفاعل، وتهذّبه الحياة والخبرة.

ب ـ

يقدِّم العدد الأوَّل صـورةً مصغّرةً، لكنَّهـا صادقـةً، عن واقع الكتـابة الشعـريّـة آنـذاك، (كنَّـا، يـوسف الخـال وأنـا، بحكم اهتمامنا المبـاشر بالنـاحية التقنيّـة ـ العمليّة في إصـدار المجلّة أكثر من الأصـدقاء الشعـراء الآخرين مـلاحقةً للحـركـة الشعـريّـة، واطّـلاعـاً عـلى النتـاج الشعـريّ. لكن، كـان لكـلٍّ منهم دوره البـارز، الخاص)، فقـد افتتحنا العـدد بقصيدة لشـاعـر لم نكن نعرفه معرفةً شخصيّـةً، أو نعرف من نتـاجه إلاَّ الشيء القليـل، هو سعدي يوسف. وضمَّ العدد قصيـدةً لشاعـرة كانت تقـول، ولاتـزال تصرّ على قـولها، إنَّها أوَّل من كتب «الشعـر الحرّ» ـ أي أوَّل من أطلق حركة التجديد، كما تفهمها، وهي نازك الملائكة. وتضمّن العدد قصيدتين لشاعرين يكتبان الشعـر نثراً همـا: ألبير أديب، وابـراهيم شكر الله، وقصيـدة باللغـة الـدارجـة لميشـال طراد، وقصيدة لبدوي الجبل موزونة مقفّاة، وقصائـد لفؤاد رفقة وفدوى طوقان ونذير العظمة وموسى النقـدي هي، بحسب نازك الملائكة، من «الشعر الحرّ».

وتضمّن العــدد أخيـراً قصيــدة ليــوسف الخــال وقصيــدة لأدونيس. إضافة لدراسات نظريّة (رينيه حبشي) ونقديّة (أنطون كرم، بيار روبان) ولترجمات شعريّة لكلّ من عزرا باوند، وخوان رامون خيمينيز، واملي ديكنسون.

ج -

أقصر كلامي هنا على قصائد اللغة العربيّة. من النظرة البسيطة لتنوُّع هذه القصائد، ترتسم الملامح الأساسيّة، التي تعمَّقت ونضجت فيما بعد، لسياسة تحرير المجلّة في احتضانها الشعريّة العربيّة، سواء أفصحت عن نفسها بأشكال الوزن الخليليّ أو بأشكال النثر، أو بالتشكيل الإيقاعيّ الخاصّ باللغة الدارجة. كانت هذه السياسة، بتعبيرٍ آخر، فيما تؤكِّد على التجديد ـ أي على القطيعة الكتابيّة مع الأنماط التقليديّة، تؤكِّد في الوقت ذاته على التواصل مع ماضٍ شعريٍّ ما، تمثّله الشعريّة التي تشعّ من قصيدة بدوي الجبل، المكتوبة بوزنٍ خليليٍّ كامل ـ وذلك توكيداً للتمييز بين الوزن في ذاته، من جهة، وتنميطه في قوالب، من جهة ثانية، وتوكيداً على أنَّ الغاية هي الإبداع. والإبداع لا يحدَّد بالشكل، ولا يحدّه أيّ شكل. إنّه نبعٌ ينفجر متّخذاً شكل مجراه ـ أو يتشكّل، بتلقائيّة انفجاره ذاتها.

د ـ

تكشف هـذه القصـائـد، عـلى صعيـد التجـديـد الشكـليّ ـ الوزنيّ، عن مستويينْ: يتمثَّل الأوَّل في تـوزيعٍ حـرّ للتفاعيـل، ونَسقٍ كتـابيٍّ يتطابق معـه ـ حيث تتغيّر القـافية، بشكـلٍ منتظم حيناً، وغيرٍ منتظم حيناً آخر. وكان هذا المستوى يعبّر عن أقصى ما وصل إليه التشكيل الحرّ، ضمن نظام القافية والتفاعيل.

أمَّا المستوى الثاني فيتمثَّل في المحافظة عـلى الوزن، لكن مـع إلغـاء القافيـة تمامـاً، وذلك في قصيـدة «الحوار الأزلي» ليـوسف الخـال. وكانت هـذه، فيما أعلم، هي المـرّة الأولى التي تتمّ فيها كتابة الشعر موزوناً بلا قافية. وتُعَدّ هذه القصيدة النموذج الأوَّل لما سُمِّي، فيما بعد، بـ «القصيدة المدوّرة».

هـ ـ

وتكشف هذه القصائد، على صعيد التجديد في الرؤيـة، وفي العالم الشعريّ، عن ثلاثة مستويات:

يتمثَّل الأوَّل في مقاربة مشكلات الإنسان، عبر حياته اليوميّة ومن خلل نضاله العملي الحيّ (قصيدة سعدي يوسف). ويتمثَّل الثاني في مقاربة هذه المشكلات ببعدٍ ميتافيزيقيٍّ يتجاوز الظاهر إلى ما هو أبعد غوراً (قصيدة يوسف الخال). ويتمثَّل الثالث في مقاربتها بالكشف عن عبثيّة الواقع ولامعقوليّته (قصيدة أدونيس).

يمكن أن نردّ هذه المسميات الثلاثة إلى اثنين: مقاربة الأشياء في علاقاتها الواقعيّة المباشرة، ومقاربة الأشياء بدءاً من واقعيّتها، لكن في علاقتها بأصولها أو أبعادها التي تتخطّى الواقع المباشر.

هناك في الحالين موقفٌ يرى إلى الشعر أساساً، من حيث أنّه رؤية، تنقل فنيّاً الرّغبةَ في تغيير صورة الواقع، وتخلق له صورة مغايرة.

و ـ

وتكشف هذه القصائد عن مفارقة لاتزال شائعة في النتاج الشعريّ العربيّ «الحديث»، وهي أنّ التجديد الشعريّ مسألة كيانيّة، وكليّة ـ فنّاً ولغة، ليس الوزن أو عدمه إلّا جانباً بسيطاً وثانويّاً فيها.

فنحن نـرى بينها قصـائد بتشكيـلٍ حرٍّ، وزنيّـاً، و«جـديـدٍ» شكليّاً، لكنّها مع ذلك تتضمّن رؤيةً قديمةً للأشياء، وترتبط بعالم قديم. ونرى قصائد بـلا وزن ولا قافيـة، أي نثريّـة، لكنّها مـع ذلك تنقل، شأن تلك القصائد، رؤيةً قديمةً وترتبط بعالمٍ قديم.

ونرى بالمقابل قصائد موزونة، مقفّاة أو دون قافيـة، وهي مع ذلك، تشير إلى أفق غير مألوف، أو تحاول أن تفجّر مكبوتاً ما.

ما المشكلة هنا؟

أكتفي الآن بـطرح السؤال، وسأعـود إليه، لاحقـاً، مكتفيـاً بـالإشارة إلى أنَّ أولى منـاقشاتنـا، فنّيّاً، في أثنـاء القيام بـاختيـار القصائد وتهيئتها لإصدارها، إنَّما دارت حول هذه المفارقة.

ز -

عـلى صعيد العـلاقات الشعـريّة والفكـريّة، يمثّل نشر هـذه المجموعة من القصائد المتبـاينة، نمـوذجاً متميِّـزاً. فلم ننظر، في نشرها، إلى انتماء أصحابها الإيديولوجيّ أو السياسيّ، ولم نعتمـد في تقويمها إلاَّ على الناحية الشعريّة ـ الفنيّة الخالصة، كما نراها.

لم نكن في ذلـك نردّ عـلى مناخٍ عـامٍ ربط تقويم كـلّ شيء، حتَّى الإنسان نفسه، بانتمائيّته الفكريّـة والسياسيّـة ـ أقول لم نكن

نردّ على ذلك وحسب، وإنَّما كنَّا أيضاً نعمل على إرساء مناخٍ مغايرٍ للعلاقات بين الشعراء والنقّاد العرب، وبين الأفكار والآراء والاتجاهات، بحيثُ ينظر إليها في ذاتها وتتمّ مناقشتها ضمن أدبيّتها أو فكريّتها، باستقلالٍ كاملٍ عن اتجاه أصحابها العقديّ أو السياسيّ، وبمعزل تامّ عن أشخاصهم. فقد كنَّا نساوي في الحرّيّة بيننا وبين غيرنا: نؤمن بها لهم، كما نؤمن بها لأنفسنا. وكنَّا ننطلق، في فكرنا وعملنا، من اليقين بأنّ السكوت على اضطهاد الآخر، إنَّما هو في الدرجة الأولى، تنازلٌ عن حريّتنا وامتهانٌ لها، وأَنّ نفي الآخر أو إلغاءه إنَّما هو، كذلك، نفيٌ لنا وإلغاء. فالحرّيّة، كما كنَّا نفهمها ونمارسها، هي جوهريّاً علاقة ـ علاقة ذاتٍ بآخر، ولهذا فإنَّ نفي الآخر نفيٌ لأحد طرفي هذه العلاقة، وهو تبعاً لذلك، شكلٌ من أشكال نفي الذات.

- ح -

هذا المناخ الذي عملنا على إرسائه: قبول الآخر فكريّاً وشعريّاً، في علاقة حوار وتفاعل، والنظر إلى نتاجه بمعايير من داخل النصّ ذاته ـ ولّد لنا إشكالات كثيرة. كان جميع من حولنا

يضغط علينا، سلباً أو إيجاباً، لكي يجعلنا على مثاله، أو لكي يدخلنا في مداره. هكذا رأينا أنفسنا، منذ البداية، أنَّنا نواجه معركةً بوجوهٍ متعدّدة، لكن بجوهرٍ واحدٍ: إيديولوجيّ. أي أنَّ النقد الذي وُجِّه لنا لم يكن شعريّاً، وإنما كان في المقام الأوَّل، إيديولوجيّاً ومن خارج الشعر. ومن هنا لم يكن صدور العدد الأوَّل من مجلّة «شعر»، بالنسبة إلينا، إيذاناً بنشوء صراعٍ شعريٍّ - فنيٍّ وحسب، وإنَّما كان كذلك إيذاناً بنشوء صراعٍ ثقافيٍّ شامل.

- ٦ -

أ -

كـان إصدارنـا مجلّة «شعـر» يشكّـل استمـراراً لمـا سبقنـا من محـاولات التجديـد الشعريّ والفكـريّ، في الحياة العـربيّـة لكن بوعيٍ أكثر جـذريّة وبـرؤيةٍ أكـثر شمولاً. إضـافةً إلى أنَّ المـرحلة التي صـدرت فيها، أدخلتنـا في صراعٍ ثقافيٍّ أكـثرَ تعقيداً. ومن هنا يمكن وصف المجلّة بأنَّها استمرارٌ وبدايةٌ في آن.

ب -

كلّ بدايةٍ تفترض قـراءةً لما مضى. فقـد كنَّا نشعـر أنّ الموهبـة وحدها لا تكفي، وأنّه لا بدّ من أن تُغْنِيَها الثقافة، وأن تُنضجها

المعرفة. فلم يكن الشعر، بالنسبة إلينا على الأقل - يوسف الخال وأنـا، مجرَّد تعبير عن العـواطف والانفعـالات وإنَّمـا كـان رؤيـةً شاملة. ولهذا كنَّـا نرى أنَّ الجـانب النظريّ في النشـاط الشعريّ جـزءٌ أساسيٌّ من الشعـر نفسه. خصـوصاً أنَّنـا كنَّا، من جهـةٍ، نجابه نظراتٍ وأفكاراً في هـذا المجال نعـدّها خـاطئة، وكنَّـا من جهـة ثانيـة، نرى أنَّ التجـديد في الشعـر هو تجـديدٌ في الثقـافة كلِّهـا، لا كتابـة وحسب، بـل قـراءة كـذلـك. وهـذه الأخـيرة تتضمَّن تغيّـراً في طريقـة التقويم، وفي معنى القيمـة. فالكتـابـة الجديدة حقّاً تستدعي قراءةً جديدةً حقّاً.

ج -

«قراءة جديدة لما مضى»: تعني إعادة التملّك المعرفي لأصـولنا الثقـافيّة بعـامّة، ولأصـولنا الشعـريّة بخـاصّة، وذلـك في ضـوء التجربة، التي نعيشها، إنسانيّـاً وحضاريّـاً. وتعني كذلـك إعادةَ اكتشاف المستويات الإبداعيّة - سواءٌ كـانت إنشاءً لا عـلى مثال، أو كانت محاكاةً بشكلٍ أو آخر.

هذه القراءة تقتضي، في الدرجة الأولى، الـوضوحَ والـدقّة في تحـديد المصـطلحات والمفهـومات لكي يـزول كلّ التبـاس حول

الأهـداف والمعاني. وهي لا تقتضي قـراءة المقروء المعلن وحـده، وإنَّما تقتضي، على الأخصّ، قراءة ما لم يُقـرأ: قراءةَ المقمـوع أو المكبوت.

هكذا تتيح لنـا هذه القـراءة أن نتفحَّص أشكال التعبـير التي تجلّت، للمـرّة الأولى، في تـاريـخ اللغـة التي نتكلَّمهـا، ونكتب بهـا. وأن نستجلي تـاريخ القيم، فكـريّاً وفنيّـاً، فنعرف مـدلول القيمة ودورها، والعلاقات التي تولّدهـا، والتي تنتج عنهـا. وأن نستقصي كيفيّـة الممارسـة اللغويّـة، وبخاصّـة دلالـة التقليـد، في عـلاقته بـالأصل: هـل هو تقليـد في «المعنى»، وكيف؟ هل هـو تقليد في «الشكل» وكيف؟ هل هو تقليد في المعنى والشكل معاً، وكيف؟

إنَّ هذه المعرفة المحيطة الدقيقة شرطٌ أوّليٌّ، لأنَّنا بهـا وحدهـا نتمكَّن من تحـديـد الفـروقـات والاختـلافـات، أي من معـرفـة «التجديد» ومن تَمْييزِ مستوياته، وتقويمها تقويماً صحيحاً.

د ـ

لكن، ما «الأصل»؟ ما «التجديد»؟ «ما «التقليد»؟

حـين كنَّا نـطرح هذه الأسئلة، ونبحث عن أجـوبـةٍ عنهـا في

الأبحاث التي كانت تَتناولها آنذاك، لم نكن نجد غير التشوّش والاختلاط والتخبّط. كانت معظم هذه الأبحاث تنطلق من المزج، على نحوٍ غير تاريخيٍّ وغير صحيحٍ، بين الأصول وقراءات الأصول في العصور اللاحقة، مساويةً فيما بينها، مطلقةً عليها جميعاً، دون تمييز، اسم «التراث». هكذا كانت تصطنع، ذهنيّاً، صورةً معيّنة لهذا «التراث» - هي في حقيقتها، صورة إيديولوجيّة: لا تكشف بقدر ما تحجب، ولا تُناقِش بقدر ما تَتَّهِم. وكانت هذه الصّورة معياراً: ما يأتلف معها مقبول، وما يختلف مرفوض.

•

من هنا، وجدنا أنفسنَا أنَّنا نواجه تشوُّشاً هائلاً في المفهومات والمصطلحات والدلالات. وكان السياسيّ - الإيديولوجيّ المحرّكَ المهيمن، أي أنّ البحث المعرفيَّ الحقَّ، والتساؤلَ المعرفيّ الحقّ، والقضايا الشعريّة - بمعناها الدقيق، وبخصوصيّتها - كان هذا كلّه شبهَ غائب، أو كان، بالأحرى، مغيّباً.

وفي هذا المناخ، دار حول لفظة «التراث» نقاشٌ أصمّ (لازال دائراً حتّى الآن). أصمّ: لأنّه نقاش حول مفهوم غير محدّد، وينطلق فيه كلّ طرف من تصوّر خاص به. لهذا كان التعارض مسبّقاً، ولم يكن النقاش يؤدّي إلى أيّ تفاهمٍ، أو أيّ إنتاج معرفيّ.

هـ -

كان واضحاً لنا جميعاً في مجلّة «شعر»، وبخاصّة يوسف الخال وأنا، أنَّ لفظة «تقليد» تشير إلى أمرين: أصل، ومحاكاة للأصل. وكانت لفظة «أصل» تعني، بالنسبة إلينا، الشعر الجاهليّ والقرآن الكريم والحديث النبويّ. لهذا، حين كنّا نقول عبارات مثل «شعر تقليديّ» أو «فكر تقليديّ»، لم نكن نعني بها شعر الأصل، أو فكر الأصل، وإنّما كنّا نعني النتاج الذي استعادهما في العصور اللاحقة، بطريقةٍ تَنْميطيّةٍ اجتراريّة. وحين كنّا نصف قصيدةً بأنّها تقليديّة، لم نكن نطلق عليها هذه الصفة لمجرَّد كونها موزونةً، وإنّما لأسباب أخرى. وحين كنّا نقول بالرَّفض أو التَّجاوز أو التَّخطّي كنّا نعني، على الأخصّ، رفض القراءات التي فهمت الأصولَ بطرقٍ لم تؤدِّ إلى الكشف عن حيويّتها وغناها، بقدر ما أدّت إلى قَوْلَبَتِها وتجميدها.

في هذا الضوء، كان معنى «التراث» يتّضح لنا، شيئاً فشيئاً.

لكن، لنقف قليلاً عند هذه اللفظة. ليس في اللغة ما يشير إلى المعنى المتداول اليوم لكلمة «تراث»، فهي، لغةً، تعني الإرث والميراث، أي «ما يخلّفه الرجل لورثته» من «المال والمجد»

(لسان العرب). ويكمن الخلل في استخدام هذا المصطلح اليوم، في غموضٍ يجعل «التراث» كلًّا واحداً، مساوياً بين الأصل ومحاكاته. وإذا كان لا بدّ من استخدام هذا المصطلح، فلا بدّ، بالمقابل، من أن نراعي الاختلافَ في المستويات، من جهةٍ، وفي الأزمنة من جهةٍ ثانية. فهناك فروقات أساسيّة، بين الشعر الجاهليّ والشعر العبَّاسيّ، وبين الفكر القرآنيّ والفكر الفلسفيّ، وبين الحديث والفقه. فالشعر العبَّاسيّ والفكر الفلسفيّ والفقه ليست أصولاً، وإنَّما هي «قراءات» للأصول، وذلك لا يمكن وضعها في مستوى واحد، أو تقويمها بمعايير واحدة. وهذا ممَّا يسمح لنا بتحديدٍ دقيقٍ لمصطلح «التراث»، فنقول إنَّ «التراث» العربيّ الإسلاميّ هو الشعر الجاهليّ، والقرآن والحديث، أي هو هذه الأصول التي «ورِّثت» للجميع، والتي لا يُختلف على أصوليَّتها. أمّا «قراءات» هذه الأصول فلا تُسمَّى «تراثاً»، بالمعنى الدَّقيق.

و -

كلّ قراءةٍ للأصل، بالرأي والعقل، إنَّما هي قراءة «حديثة» (أو «محدثة»، كما كان يعبّر أسلافنا)، بالقياس إلى الأصل المفترض «قديماً». فمشكلات الحداثة في الثقافة العربيّة ليست

وليدة المجابهة مع الغـرب «الحديث»، وإنَّمـا هي أساسـاً، وليدة المجابهة مـع «الأعجميّ» ـ أو مع الآخـر غير العـربيّ (الآراميّ، الفـارسيّ، اليونـانيّ، الهنـديّ، السريـانيّ. . .) ونحن، اليـوم، نتابع هذه المشكلات، لكن في مواجهةٍ أكثر تعقيداً وشمولاً.

كانت تلك القراءات «الحديثة» أو «المحدثة» للأصول تمثّـل، كلٌّ من زاويتها، موقفاً معيّنـاً منها ـ أي من «الـتراث»، أي تمثّل موقفاً «حـديثاً» من «الأصـل القديم». ونعـرف جميعاً أنَّ معـظم الذين تصدُّوا لقـراءة «التراث» بـدءاً من «عصر النهضة»، قـرأوا «القـراءات»، ولم يقرأوا «الأصـول». ومن هنا فشلهـا في تقـديم فكرٍ جديد، أو فتح أفقٍ جديدٍ للبحث.

قلت: «معـظم» لأشير إلى استثنـائين: الأوَّل مـا قام بـه علي عبد الرازق في كتابه عن «الإسلام وأصول الحكم»، ومـا قام بـه طه حسين في كتابه عن الشعر الجاهـليّ، وهذه قـراءة لم تكتمل، عدا أنَّها رُفضت رفضاً كلّياً.

أمَّا الثاني فهو ما أُسمِّيه قراءة الذات في الآخر ـ وتمثِّـل صورةً لهـا، ثقافيّـة وحضاريّـة، لا في أصولهـا أو فروع هـذه الأصول، وإنَّمـا في أصول الآخـر. وهذه قـراءة هي، في أقصى ما تـوصف به، إيجابيّاً، سقف عائم.

النتيجة التي نحصّلها من هذه القراءات هي أنّنا لا نعرف حتّى اليوم، (بدءاً من عصر النهضة) قراءة متكاملة للأصول - أي للتراث، تحدّد موقفاً واضحاً منها، في ضوء الانفجار الحضاريّ الحديث. فلكي يحدّد باحث في الفلسفة موقفه من أرسطو، مثلاً، لا يكتفي بقراءة الذين قرأوه، وإنّما يقرؤه - يقرأ نصوصه مباشرة. ولا تلزمه قراءة هؤلاء إلّا بقدر ما يرى أنّ في آرائهم ما يتطابق مع آرائه. كذلك، لكي نحدّد موقفنا من الماركسيّة، مثلاً آخر، فإنّنا نعتمد على نصوص ماركس بالذات، أوّلاً وأخيراً، وليس على قرّاء ماركس.

هكذا حين نحدّد موقفنا من الشعر العربي، فلا بدّ من أن نقرأ هذا الشعر نفسه، لا أن نكتفي، كما هي العادة السائدة، بما قاله الجاحظ أو الآمدي أو الجرجاني أو غيرهم. والأمر نفسه في ما يتعلّق بالقرآن والحديث: يجب أن نقرأهما في نصوصهما، لا أن نكتفي بنقل أو ترداد ما قاله عنهما الشافعي أو الغزالي أو ابن تيميّة أو غيرهم.

ز -

كنّا في مجلّة «شعر» لا نحلم بمثل هذه القراءة، قراءة الأصول

نفسها برؤية جديدة وحسب، وإنَّما كنَّا نعمل لها ونمارسها ـ كلٌّ في حقله الخاصّ، وبحسب استعداده. فقد كنَّا نؤمن أنَّ في هذه القراءة ما يمكن أن يفتح أفقاً جديداً للفكر العربي، وبالتالي للحياة العربيّة. وفيما كنّا نحلم بذلك، ونعمل له، كنَّا نزداد يقيناً أنَّ الكتابة الشعريّة الجديدة تستلزم هي، بدورها، قراءةً جديدة.

- ٧ -

أ -

كانت المحاضرة التي ألقاها يوسف الخال، في أواخر ١٩٥٦، في «الندوة اللبنانيّـة» بعنوان «مستقبـل الشعر العـربي في لبنان»، بمثابة البيان النظري الأوّل عن الحداثة الشعريّة العربيّة.

تـركّز المحـاضرة على ثـلاث قضايـا: وضع الشعـر العربي في لبنان، بالقياس إلى التراث الشعـري العربي، ووضعـه بالقيـاس إلى تطوّر الشعر في الغرب والعالم، وأخيـراً النقلة التي ينبغي على الشاعر العربي أن يقوم بها. وقد وصف يوسف الخال هذا الشعر بأنّه تقليديّ، من الناحية الأولى، ومتخلِّف من الناحيـة الثانيـة، أي أنّه ليس حديثاً. واستدلّ من ذلك، على أنّ العقل في لبنان، وبالتالي الحياة اللبنانيّة، لم يتغيّرا إلاّ في مستوى السطح - أي أنّهما

لم يتغيَّرا بقدرٍ كافٍ لتوليد نظرة جديدة إلى الحياة والإنسان تتجلّى في الشعر، رؤيةً جديدةً وأشكالاً تعبيريّةً جديدة. واتّخذ مثالاً لتوضيح ما يذهب إليه، مجموعة «رندلى» لسعيد عقل، التي كانت آنذاك أكمل المجموعات الشعريّة فنيّاً، وأوفرها حظّاً بالإعجاب. وانتهى إلى وصفها، بعد تحليلها، بأنَّها تسبح في زمن تجريديّ خارج التاريخ الحيّ، وخارج العصر. وهذا ما يشير إلى انشقاقٍ كيانيٍّ في شخص صاحبها: يعيش جسديّاً في زمن (الحاضر)، وروحيّاً ـ عقليّاً في زمن آخر (الماضي)، مما يؤكّد البنية التقليديّة لفكره ولفنّه على السواء.

أمَّا في ما يتعلّق بالنقطة الثالثة، وهي التحرُّك في اتجاه المستقبل، فقد وضع للكتابة الشعريّة العربيّة التي تريد أن تكون حديثةً حقّاً الأسس العشرة التالية:

«أوّلاً، التعبير عن التجربة الحياتيّة على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معاً.

ثانياً، استخدام الصورة الحيّة، من وصفيّة أو ذهنيّة، حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظيّ والفذلكة البيانيّة. فليس لدى الشاعر كالصّور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداعٍ نفسيٍّ يتحدّى المنطق، ويحطّم القوالب التقليديّة.

ثالثاً، إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويّتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدّة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعاً، تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليديّة أيّة قداسة.

خامساً، الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة، والجوّ العاطفي العام، لا على التتابع العقلي، والتسلسل المنطقي.

سادساً، الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حرّيته وعبوديّته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأوَّل والأخير. كلُّ تجربة لا يتوسّطها الإنسان هي تجربةٌ سخيفة، مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

سابعاً، وعي التراث الروحيّ ـ العقليّ العربيّ، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها كما هي، دون ما خوف أو مسايرة أو تردّد.

ثامناً، الغوص إلى أعماق التراث الروحيّ ـ العقليّ الأوروبيّ، وفهمه وكونه، والتفاعل معه.

تاسعاً، الإفادة من التجارب الشعريّة التي حقّقها أدباء العالم. فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر

الانكماشيّة كما وقع الشعراء العرب قديماً، بالنسبة للأدب الإغريقي.

عاشراً، الامتزاج بروح الشعب، لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب، أمّا الطبيعة فحالة آنيّة زائلة».

س -

كان يوسف الخال قد نشر، بعد هذه المحاضرة - البيان، في العدد الأوّل من مجلّة «شعر» شتاء ١٩٥٧، قصيدته «الحوار الأزليّ» وهي أوّل قصيدة عربيّة حديثة، موزونة وفقاً للنظام الخليليّ التفعيليّ، لكنّها خالية تماماً من القافية. والقصيدة، في سياق النقاش الذي كان دائراً حول ما سُمّي بـ «الشعر الحرّ»، حدث بنائيّ - إيقاعيّ، وأكثرُ تقدّماً، في هذا الإطار، من جميع القصائد التي كانت قد كتبت حتّى وقت ظهورها في المجلّة. وتشكّل، إلى ذلك، على صعيد المضمون، ظاهرةً فريدة - من حيث طبيعة الشعر، ودوره في اكتناه الوجود، وفي المعرفة، بشكل عام.

جـ -

القصيدة والمحاضرة نقلةٌ أساسيّةٌ في كتابة الشعر وفي النظر إليه، على السواء. إنّهما تطرحان الشعر من حيث أنّه بحث، بخصوصيّته، عن الحقيقة، وطريقٌ خاصّةٌ في المعرفة، يصدران عن نظرة خاصّة إلى الإنسان والوجود. هكذا تُخرجانه من سطحيّة النقاش السياسيّ، الذي كان يرى فيه وسيلة إيديولوجيّة تبشيريّة، ومن سطحيّة النقاش الآخر، المناقض، الذي كان يعزله عن الحياة ومشكلاتها، ويراه نوعاً من الزخرف، واللعب. إنّهما، بعبارةٍ ثانية، تخرجانه من الاهتمام بأمورٍ ليست، في التحليل الأخير، من جوهر الشعر في شيء - والتي كانت، مع ذلك، سائدةً في لبنان.

د -

غير أنّ هذين الحدثين - المحاضرة والقصيدة - لم يثيرا الاهتمام الجدير بهما في الأوساط الشعريّة بخاصّة، وفي الأوساط الفكريّة بعامّة. صحيح أنّ المحاضرة ولّدت نوعاً من الجدل - غير أنّه

كان، من جهة، صحفيّاً، أعني أنّه أخذَ طابعاً تبسيطيّـاً، وكان، من جهة ثانية، إيديولوجيّاً، أي أنّه أخـذ طابعـاً عدائيّـاً. هكذا طُمِس البعـد الحقيقيّ في المحاضرة، وظـلَّ تأثـيرُها مقتصـراً على أفراد قلائل ممَّن قرأوها بحبٍّ وتفتّح، ورغبةٍ حقيقيّةٍ في المعرفة.

حقّـاً، إنّ المعـاصرة حجـاب. الغـرور، الادّعـاء، الحسـد، التنـافس، العداء، التمـذهب المنغلق، ـ هـذه كلّهـا تحـول، في معظم الأحيان، بين الشخص ورؤية الواقع، وما يجري حـوله، رؤية حقيقيّة صادقة، خصوصاً في كلّ ما يتعلّق بحركة الإبداع، فنيّاً وفكريّاً. غير أنّ شخصاً كهذا إنَّما يشهد، أوَّلاً وأخيراً، ضِدّ نفسه: يشهد على أنَّه يعيش في معزلٍ عَمّا يحرّك ويُغيّر، عـلى أنَّه ليس دون مستوى معرفة الحقيقة وحسب، بل أيضاً دون مستوى البحث عنها.

هـ ـ

الأهميّـة الأساسيّـة لهذه المحـاضرة ـ البيان، هي في أنَّها تنقـل البحث في قضيّـة التجـديـد الشعـريّ أو الحــداثـة من الإطــار التشكيـليّ ـ إطار التغيـير في نَسق التفاعيـل، إلى ما هـو أشمل:

إطار النظرة الجديدة إلى الحياة والإنسان، التي يتولَّد عنها، بالضرورة نَسقٌ تعبيريّ جديد. وفي هذا يلتقي ما يقوله يوسف الخال مع كتاب «الصراع الفكري في الأدب السّوري».

ليس الإطار الأوّل حديثاً إلاَّ في المظهر، ـ أعني أنّه قد يخبّئ وراءه نظرة قديمة ـ فهو، في جوهره، متابعة لسياق الفهم القديم، التقليديّ للشعر. أقول التقليديّ، لكي أُميِّز بينه وبين النظرة التّجْريديّة التي كانت تعارضه، والتي تمثَّلت، بتجلِّياتها الأولى، في شعر أبي نوَّاس. أمّا الإطار الثاني فحديثٌ كليّاً، لأنّه يطرح قضيّة الشعر من حيث هو نظرةٌ وتعبيرٌ في آن، أي من حيث هو «مضمون» و«شكل» ـ بحسب هذين المصطلحين اللذين أصبحا هما كذلك تقليديّين، ينبغي تخطّيهما، والبحث عن مصطلحاتٍ أكثر دقّة.

و ـ

يبدأ التجدّد، بحسب هذه النظرة، داخل الذات ـ فكراً ورؤيةً وحساسيّة. عن تجدُّد الفكر، تنشأ طريقة جديدة في النظر، ممَّا يعني زوال البنى العقليّة القديمة، ونشوء بنى جديدة. وعن تجدُّد الرؤية والحساسيّة، تنشأ طرق أخرى للتذوُّق،

والفهم والتقويم. دون هذا التجدُّد الداخليّ، الكليّ ـ في ذات الشاعر، لا يقدر أن يجدِّد في طرق إفصاحه عن هذه الذات، وفي ما يفصح عنه. فكلُّ تجديدٍ في «الخارج» ـ أي في المقول وطرق قوله، إنّما هو نتيجة للتجدُّد في «داخل» الذَّات ـ أي في النظرة.

والتجديد في هذا المنظور، لا يكون في مجرَّد اختلاف النَّسق التشكيليّ، عمَّا كان عليه في الماضي، وإنَّما يكون حيث تتهدَّم البنى القديمة ـ نظرة، ورؤية، وحساسيّة وتعبيراً.

ومن هنا لا يكفي، لكي نعرف الجدّة في قصيدةٍ ما، أن ننظر إلى سطح القصيدة التشكيلي: إذا كانت، مثلاً، موزونة نقول إنَّها «قديمة»، وإذا كانت منثورة، نقول إنَّها «جديدة»، أو «حديثة»، وإنَّما لا بدّ من أن نرى، تحليليّاً: ما نظام هذا الموزون، ما لغته الشعريّة، وما تقول؟ وما نظام هذا المنثور، ما لغته الشعريّة، وما تقول؟ وآنذاك قد يتجلّى لنا أنّ ما حسبناه، للوهلة الأولى، جديداً هو القديم وأنَّ ما حسبناه قديماً هو، على العكس، الجديد.

- ٨ -

أ -

منـذ البدايـة، نظرنـا في مجلّة «شعـر»، إلى قضيّـة التجـديـد الشعريّ في إطارٍ ثقـافيٍّ شامـلٍ، يتجاوز مجرّد التغيير في أنسـاق التفاعيل، ويتجاوز كذلـك مجرَّدَ الخـروج على أشكـال الوزن إلى أشكالٍ نثريّة. فقد ربطنا هذا التجديد، أساسيّاً، بنظرةٍ جديدةٍ شـاملةٍ إلى الإنسان والـوجود. ومن هنـا كنّـا نمـارس العمـل في المجلّة، مدركين أنَّ التجديد الشعريّ لا ينفصل عن التجديد في الفكـر النقديّ الشعـريّ، وفي الفكر بعـامّة، وعن التجـديـد في عـلاقـات حيـاتنـا وفي القيم، وفي طــرق النـظر، وفي التــذوُّق والتقويم، مؤكِّدين في هـذا كلّه، على أنَّ الشعـر مرتبطٌ عضـويّاً بالحياة الاجتماعيّة، وبـالتاريـخ، وبالإنسـان، ـ على أنّـه، بتعبير آخر، موجٌ في محيط الثقـافة، غـير أنّ له تمـوّجه الخـاصّ. هكذا

كـانت قضيّة الشعـر في مجلّة «شعر»، قضيـّـةً ثقافيّـةً، بل قضيّـة إنسـانيّة ـ حضـاريّة. وفي هـذا مـا كـان يميـزّهـا، عن المجـلاّت والحركات الشعريّة ـ تلك التي سبقتها، وهذه التي تعاصرها.

ب ـ

مـا قالـه أنطون سعـاده في كتابـه «الصراع الفكري في الأدب السوري»، في الأربعينات حول معنى التجديـد، وأعاد صيـاغته يـوسف الخال، مبـدأ من المبادئ العشرة التي وضعهـا منطلقـات ومعايير للحـداثة الشعـريّة العـربيّة، في محـاضرته، كـان عنصراً جوهريّاً في نظرتنا، وفي ممارساتنا النقديّة، وفي التوكيد عـلى أنّنا، لكي نفهم المعنى الحقيقي للحداثة الشعريّة العربيّة، لا يجـوز أن ننـظر إلى النسق التشكيلي في القصيـدة، بحدِّ ذاتـه، سواء كـان موزوناً أو منثوراً، وإنّما علينـا أن ننظر إليـه، من حيث هو نـظامٌ لِعلاقاتٍ جديدة بين الشاعر واللغة، وبـين اللغة وأشيـاء العالم ـ ونقـوّمه، من ثَمَّ، بمـا يحمله من علاقـاتٍ جـديـدة بـين الكلمـة والكلمة، وبين الكلمة والشيء، وبين الإنسـان والعالم. إذ بغـير هـذه العلاقـات، لا يكون للنسق التشكيـلي أيّة أهميّـة شعريّـة. وكانت آراؤنا في هذا الإطار شبه قاطعة في مواجهتنا الأفكار التي كـانت شائعـةً آنذاك عن التجـديد الشعـري (ولا تزال شـائعةً،

بشكلٍ أو آخر، بين الشعراء والقرّاء على السواء). وهي أفكار تقول، بالممارسة الكتابيّة نفسها، إنّ التجديد نوعُ من التغيير في المساحة الشكليّة للقصيدة الخليليّة، أو نوعُ من اختصار عدد التفعيلات، وذلك بالاستغناء عن نظام الشطرين في البيت، والاكتفاء بشطرٍ واحدٍ يحلّ محلّه، وبالتنويع في ترتيب التّفعيلات. ونازك الملائكة هي خير من درس هذه المسألة التشكيليّة، في كتابها «قضايا الشعر المعاصر».

أمَّا الناحية الشعريّة، بحصر المعنى، وبخاصّة اللغة الشعريّة، فلم تكن موضع اهتمام. ومن هنا كان التجديد الشائع عروضيّاً، ولم يكن شعريّاً ـ بالمعنى الحقيقي، الشامل.

حـ ـ

في قصيدة «الفراغ»، التي نشرتها في مطلع ١٩٥٤، والتي كانت بالنسبة إليّ، علامة فارقة في كتابتي الشعريّة، وبالنسبة إلى آخرين «تقدُّماً» في «الموقف» وفي طريقة التعبير، ما يمكن أن أتخذه مثالاً أوضح به قولي إنَّ التجديد العروضي لا يعني، بالضرورة، التجديد في اللغة الشعريّة، ولا يتضمَّن، بالضرورة، تهديم البنى التقليديّة، الفكريّة والجماليّة. وهذا قولٌ

يصحّ، مبدئيّاً، على الكتابة الشعريّة، نثراً. وقد آثرت أن أنقد نفسي، منخرطاً هكذا في الجماعة التي ترى أنَّ ناقد نفسه هو، في كلّ حال، خيرٌ من مادحها.

حاولت في هذه القصيدة، للمرّة الأولى، أن أنظر إلى الشيء السياسيّ ـ الاجتماعيّ الراهن من موقفٍ نضاليٍّ واثق، بعينٍ تركِّز على المحسوس المباشر، وبلغة يشحنها هذا الموقف بالغضب النقديّ على الفراغ الذي يملأ الحياة العربيّة. فهي قصيدةٌ سياسيّة، تنمو نموّاً تفاؤليّاً: ترفض الرَّاهن فيما تصفه، لكن في لهبٍ من التوكيد على إمكان تخطّيه، وبناء حياةٍ جديدة.

كانت القصيدة مختلفةً بشكلها عمّا كنت أكتبه، وعمّا كان سائداً. فقد خرجت فيها على نظام الشطرين، وعلى نظام الشطر الواحد كذلك: استخدمتُ شطراً واحداً، مستقلاًّ، كأنَّه فاصلة، وشطرت الشَّطَر نفسه، فاستعملت حيناً تفعيلةً واحدةً لشطرٍ واحدٍ، أو لبيتٍ واحدٍ، وحيناً تفعيلتين أو أكثر، وفقاً للتّناسب الإيقاعي. ولم أُعْنَ بالقافية، أيّة عنايةٍ خاصّة.

طبعاً، لم أضع لشكلها في ذهني تخطيطاً عبَّأتُه بالكلام. لهذا جاءت نوعاً من الفوضى التلقائيّة، على نحوٍ غير مدروس مسبقاً، وغير منتظم.

(للمناسبة أُشير إلى أنّي لا أعرف الأوزان معرفة «ثقافيّة»،

بـل معرفـة فطريـة. لا أخطئ في ممـارستها، إيقـاعيّاً، لكنّني لا أعرف قواعدها وجوازاتها ومـا يتّصل بهـا من القضايـا التي يحفل بها علم العروض).

بعد ذلك لاحظت أنَّ هذه القصيـدة تغايـر بنسقها الشكـليّ، القصائد التي كانت تكتبها نازك الملائكـة وبدر شـاكر السيَّـاب، وقتـذاك. وليس لهـذا، في رأيي، أيّـة أهميّـة ـ وإنَّمـا هـو مجـرّد ملاحظة. كان الفرق يكمن في أنَّ قصائدهما تتبع البنية الأساسيّة العـروضيّـة ـ نَسَقـاً، وانتـظامـاً، لكن بـاعتـمـاد عـددٍ أقـلّ من التفعيـلات. بينـما لم يكن في قصيـدة «الفـراغ» انتـظامٌ في عـدد التفعيلات، ولم تكن تتبع نسقاً تفعيليّاً موحدّاً.

د ـ

غير أنَّني لم أتكلَّم في هذا الموضوع «التفعيـلي»، أبداً، لأنَّني لم أشعـر أنَّني فعلت شيئـاً مهـمّاً. مـا أثـار اهتـمامي هــو «نجـاح» القصيدة، عند «الجمهور». وهو «نجـاحُ» نبَّهني إلى النظر في مـا كنت أكتبه سابقاً، باستثناء قصيدة «قـالت الأرض» التي لاقت، هي الأخرى، نجاحاً كبيراً ـ لكن عـلى مستوى آخـر، ولأسباب أخرى. كان ما أكتبه مزيجاً من الـرمزيّـة والرومنـطيقيّة. ولم تكن أهميّتـه، خصوصـاً كما يبـدو لي الآن، فيه بحـدّ ذاته، بقـدر مـا

كانت في ما يشير إليه. إنَّ قيمة شعري، في تلك الفترة، لم تكن في ما قاله، ولا في طريقةِ قولـه ـ وإنَّما كـانت في ما ينـطوي عليه من اللّهب الداخلي الباحث، المتسائـل، الغاضب. كـان يحاول أن يستحضر غـائباً مـا ـ لا الغائب السيـاسيّ ـ الاجتماعيّ، بـل الغـائب الآخر: الـذات الحرّة، التي تمـارس حـرّيّتهـا، دون أيّ عائق. ومن هنا كان يتضمنّ رفضاً لكـلّ ما هـو قائم عـلى غرار الرّفض الرومنطيقيّ، مبتعداً عن أشياء الواقع ـ غائصـاً في أشياء العالم الداخلي.

لأقُلْ، بتعبيرٍ آخر، إنَّني كنتُ، بتأثـير من الصوفيّـة العربيّـة ـ الإسلاميّة وقراءة ريلكه ونوفاليس، أهملُ الأشياء التي تـدخل في مجرى الحياة اليوميّة المباشرة، بمختلف أنواعها ومظاهـرها، وأُعنى بالدّلالة، والمعنى، وكلّ ما يتجاوز سطح الحياة إلى عمقها.

هـ ـ

في هذا ما يفسّر النقلة التي حقَّقتها قصيدة «الفـراغ» بالنسبـة إليّ، وفي حدود ما كنت أكتبـه. غير أنَّها نقلة أصفهـا اليوم بـأنَّها «تاريخيّة» ـ وعلى مستوى واحـد: مستوى الـتركيب والبناء. لهـذا حـين أقرؤهـا، اليوم، لا أملك إلاَّ أن أتسـاءل: كيف لقصيـدةٍ

ليس لها إلاَّ قيمة «تاريخيّة»، أن تكون لها قيمة شعريّة؟ فالشعر، كما أرى، هو ما يخترق التاريخ. يخرج منه، وهو متولّد عنه ـ لكنّه، مع ذلك، يتخطّاه. إنّه المشروط الذي يتجاوز شروطه. وفي هذا يكمن سرّ الإبداع الذي تتعذّر الإحاطة به، إحاطةً كاملة. إنّه السرّ الذي يوضح لنا كيف أنَّنا نعرف التاريخ بالأعمال الإبداعيّة الكبرى، أكثر ممَّا نعرف هذه الأعمال بالفترات التاريخيّة التي كتبت فيها. فشعر المتنبِّي مثلاً يعرِّفنا بعصره، أكثر ممَّا يعرِّفنا عصره بشعره. ونستطيعُ، استناداً إلى إبداع شكسبير، مثلاً آخر، أن نفهم عصرَه، أكثر ممَّا نفهم إبداعه استناداً إلى عصره. إنَّ بين الشعر والحياة، من حيث هي تاريخٌ، علاقة تشبه العلاقة بين الوردة ورائحتها: الوردة مشروطة بالتربة والمناخ وغير ذلك من الشروط الماديّة. لكن الرائحة شيء آخر ـ «تخضع» لهذه الشروط وتتخطَّاها، فهي في آنٍ، منها وليست منها.

و ـ

هكذا يمكن أن تقدّم قصيدة «الفراغ» والقصائد الأخرى التي تشابهها عناصر «تاريخيّة» تسهم في النقاش، مثلاً، حول بنية البيت الشعريّ: تفكيك وحدته العروضيّة، أي تجاوز البيت

الموحّد في صدرٍ وعجز، إلى تقسيمٍ آخر حرّ، تُوزّع فيه التفعيلات توزيعاً آخر، بحرّيةٍ كاملة، بحيث تقوم فيه التفعيلة الواحدة، أحياناً، مقام البيت بكامله.

لكن، ما قيمة ذلك، في حدّ ذاته، على الصعيد الشعريّ الخالص؟

إنَّ جوابي الشخصي هو: لا شيء. ذلك أنَّ القيمة هنا تكمن في ما يتجاوز القصيدة «التاريخيّة» (أي قصيدة «تاريخيّة» من منظور الحداثة) ـ أي أنَّها تكمن في الصيغة الإشكاليّة أو الضدّيّة لهذه القصيدة، لأنَّها بقدر ما تمهّد لنفيها وتجاوزها، تزداد قيمةً. القيمة، بتعبير آخر، هي في السّياق الذي تفتتحه في مسار الخَرْق والكَشْف، الذي يتعمّق ابتداءً بالموقف الأصليّ العام، وصولاً إلى بنية الفكر ذاتِه، متمثِّلاً في الصور، والبنى اللغويّة الشعريّة.

- ٩ -

أ -

السؤال الذي طرحته سابقاً حول قيمة التجديد العروضيّ، وجوابي الشخصيّ عنه بأنّه، في ذاته ولذاته، ليست له قيمة شعريّة، يؤكّدان، بشكل غير مباشر، أنّ النصّ الشعريّ، الإبداعيّ حقّاً، جديدٌ بالضرورة من حيث هو كلٌّ لا يتجزّأ. يؤكّدان، بالتالي، أنّ النصوص الشعريّة التي نرى فيها «مسافة» أو «هوّة» بين ما تقوله، وطريقة قولها، لا تكون شعريّة بالمعنى الحقيقيّ، الكامل. فمن المفارقة الشعريّة أن تكون القصيدة «جديدة» بـ «شكلها»، قديمة بـ «مضمونها»، أو العكس.

غير أنّ هذه «الهوّة» قائمة، واقعيّاً، في معظم النصوص التي تُسمّى «حديثة» سواء منها المكتوب نثريّاً، خارج نظام التفعيلة،

والمكتوب بأنساقٍ تفعيليّة خارج نظام البيت وشطريه ـ فكيف نفسِّرها؟

أُرجئ الكلام على ما يثيره هذا السؤال، لأنَّه يلامس إحدى المشكلات الأساسيّة في الكتابة الشعريّة الحديثة، بعامّة وتجربة الحداثة في مجلّة «شعر»، بخاصّة، ممَّا سنواجهه باستمرار في ما سأتحدَّث عنه لاحقاً، وأعود إلى سؤال آخر، تطرحه قصيدة «الفراغ» أصوغه كما يلي:

كيف نفسِّر أنَّ قصيدة تكتب في مرحلة ما، تنتشر بين «الجمهور»، وتلاقي الإعجاب، ثمَّ، في مرحلة أخرى لاحقة، يتقلّص الانتشار، ويزول الإعجاب؟ والسؤال المعاكس وارد، طبعاً،: كيف نفسِّر أنَّ قصيدة تكتب في مرحلة ما، تهمل وتنسى، وأنَّها في مرحلة لاحقة تبرز وتنتشر؟ وهكذا ما كان مصدر «القيمة» في لحظةٍ ما، يصبح على العكس، في لحظةٍ أخرى، مصدر «اللاّقيمة». وما كان مصدر هذه، في وقت ما، يصبح مصدر تلك، في وقت آخر.

إنَّ لهذه الظاهرة التي تأخذ، في بعض جوانبها، شكل العلاقة بين الشعر والجمهور، أو الشعر والقارئ، أبعاداً لم تدرس، بتنوّعها وتعقّدها، الدراسة التي تستلزمها.

في هذا ما يقودني إلى الكلام على بعض الآراء والأفكار التي

كنّا نجابهها، ميدانيّاً، على مستوى آخر ومن منظور مختلف، في الساحة الشعريّة اللبنانيّة.

ب -

كانت تهيمن على طرق الكتابة الشعريّة في لبنان، وعلى طرق التذوُّق والتقويم، نظرة مستمدّة من شعريّة القرن التاسع عشر الفرنسي بوجهها الرمزيّ - البرناسيّ، وبخلاصتها الأكثر صفاءً: فاليري. غير أنَّها كانت نظرة جزئيّة، أعني أنَّها لم تأخذ من تلك الشعريّة منطلقاتها وأبعادها الفكريّة، وإنَّما اكتفت بأن تأخذ قيمها الشكليّة، وبخاصّة الجانب اللّفظي. وفي هذا بعض ما يفسّر قيام النتاج الشعري اللبناني آنذاك، ممثّلاً أفضل تمثيل بشعر سعيد عقل، على جماليّة اللفظة المفردة التي تعتمد، في تألّقاتها، على إيقاعيّةٍ تفعيليّةٍ بارعة، والتي تبدو في القصيدة عنصر زخرف وتوقيع، في الدرجة الأولى. هكذا تبدو قصيدة سعيد عقل، (وأنا هنا لا أقوّم بل أصف) - تشبيكاً زخرفيّاً بخيوط هي الكلمات وإيقاعاتها، مُخْرجاً بإتقان صنعي. ولهذا كانت تبدو شيئاً ماديّاً، ويبدو جمالها شبيهاً بجمال الشيء المصنوع بإتقان.

المفارقة التي كنت أراها، فيما أقرأ هذا النتاج الشعري،

خصوصاً شعر سعيد عقل، هي أنَّ المساحة الزخرفيّة التي تشغلها القصيدة، هنا، أصغر من تلك المساحة التي كانت تشغلها القصيدة القديمة. ذلك أنَّها تقوم على اقتصادٍ في عدد التفعيلات، واقتصادٍ في الكلام، ينتظمان في نسجٍ لغويّ محكم. ومع هذا، كان الأفق الذي تفصح عنه، والعالم الذي تقدِّمه، يندرجان في إطار «معنى» قديم، شبه مستنفد: «معنى» تناولته القصيدة القديمة، عند شاعرٍ أو آخر، في عصرٍ أو آخر، وهو هنا، مستعاد، لكن على نحو أكثر اقتصاداً وأناقة.

القصيدة، هنا، بعبارة ثانية، نوعُ من التأليف الأرابيسكي، يتغلغل فيه ويدعمه خطٌّ أو خيطٌ مسموع ـ ومرئيٌّ من حيث هو مسموع ـ عنيت الإيقاع الموسيقي التفعيلي.

أين تكمن هنا إبداعيّة الذات؟

إنَّها لا تكمن في المعاناة، أو الاستبصار في العالم للكشف عن مجهولاته، أو لافتتاح أفقٍ معرفيٍّ جديد، وإنَّما تكمن في براعة الصنع ـ صنع مادّة موجودة، أو إعادة صنعٍ لها، لكن بأساليب أكثر دقّة. وكأنَّ القصيدة «الحديثة» هنا ليست إلَّا نوعاً من التحسين والتّجميل، أو الاختصار الشكليّ للقصيدة «القديمة».

بهذا المعنى، كان هذا الشعر «تقليديّاً»، كما سمّاه يوسف الخال في محاضرته. وكنت، بقدر ما أعيد قراءته، أزداد يقيناً أنَّ

«الشكل» (وربّما، من الأفضل، أن أستخدم هنا، «التشكيل»)، يمكن أن يكوِّن بمظهره «الحداثيّ» ذاته، عطاءً لا يخفي وراءه غير التقليد وغير التكرار، وأزداد يقيناً، تبعاً لذلك، أنَّ التجديد الشعري نظرة جديدة شاملة، ورؤية أصليّة وكلِّيّة.

ج -

لست ناقداً، ولا أطمح لكي أكون. فأنا لا أملك العدّة التي تلزم للناقد، منهجيّاً ومعرفيّاً، مع ذلك، تجرَّأت مرّة، لكي أختبر نصّيّاً مسألة الصنع الشعري، على النظر النقديّ في نموذج شعري، بارع الصنع، لكن صَنْعته أكثر «مائيّةً»، كما كان يعبر بعض النقَّاد القدامى، من صنعة سعيد عقل. إنّه «الديوان الجديد» لأمين نخلة. فقد كتبت عنه مقالة (مجلّة شعر، ربيع ١٩٦٢) وصفت فيها الديوان بأنَّه رابض في أصداف الكلمات، وحوله تتجاوب أصداء الرنين والوقع. وقلت عن أمين نخلة إنَّه يقبض على سرِّ الصوت في اللغة، ويستفيد إلى حدٍّ فائق من خاصّيّة المفردة العربيّة، الموسيقيّة والزخرفيّة. ويعرف كيف يقرنها بالمعنى، بطريقة صُنْعيّة حاذقة. لكن، في الوقت نفسه، لا تقدِّم لنا هذه الصنعة شعراً يكتشف ويضيء، وإنَّما تقدّم لنا

نظاماً من التناغم والتآلف بين الألفاظ ـ نظاماً لا يصدر عن تفجّرٍ داخليّ، وإنَّما يصدرعن تمرّس ومرانٍ في قيادة الكلمات. هكذا لا يضعنا هذا الشعر في إطارٍ من المشاعر الخاصّة بالشاعر، بل في إطار من الأدوات. فهو ليس مغامرةً في الخلق، بل مناورة في حقل الكلمات. وهو لذلك لا يقول شيئاً جديداً ولا يخلق شعريّةً جديدة. إنَّه إعادة إنتاجٍ لبعض الشعر القديم (شعر أبي نوّاس وأبي تمَّام، خصوصاً)، بصيغه وتراكيبه وألفاظه ذاتها، وفي أفق المعنى ذاته.

وانتهيت إلى القول: من الآن، فصاعداً، سأترك أمين نخلة الشاعر، وأقرأ أمين نخلة الناثر ـ الناثر الكبير، ليس لأنَّه يتحرَّك في نثره خارج الأُطُر الكتابيّة النثريّة السابقة وحسب، بل لأنَّه أيضاً أحد الناثرين الأفذاذ في تاريخنا الأدبي.

كنت، في الواقع، أعني أنَّ إبداعيّة أمين نخلة، وفرادته الشعريّة، لا تكمنان في كتابته الموزونة، وإنَّما تكمنان، على العكس، في كتابته المنثورة. فأمين نخلة، الشاعر حقّاً، موجود ـ ويا للمفارقة ـ في ما اصطلح على تسميته بالنثر، وليس في ما اصطلح على تسميته بالشعر.

كنت، بعبارة ثانية، أُشير إلى الضرورة التي تقتضي أن نعيد

النظر في هذا المصطلح، وهو ما فعلناه، ممّا سأوضحه، لاحقاً في الكلام على «قصيدة النثر».

د ـ

لم تكن سهلة، مجابهة هذا المنحى الشعري. كان له، من ذاته، ما يدعمه: براعة الصنع، وأناقته. وكان له ما يدعمه، كذلك، في الذوق العامّ: النظر إلى الشعر من حيث هو وسيلة إبهاج وإطراب، ومن حيث هو زخرف وزينة. ويجد هذا المنحى، في الماضي نفسه، ما يساعد في توفير مناخٍ لانتشاره في الحاضر، واستقباله بارتياح ومتعة. فقد كان ممثّلو الثقافة السائدة من النقّاد، خصوصاً، يفصلون، في نظرتهم إلى الشعر، بينه وبين الفكر، من جهة، وبينه وبين العالم الشخصي الداخلي، من جهة ثانية، فصلاً شبه كامل. وكانوا يقولون إنَّ الشعر «صياغة» ـ ويعنون بذلك أنّه صياغة ألفاظ، وأنَّ «المعنى» أمرٌ ثانويّ، ذلك أنَّ الشاعر لا «يخلقه»، وإنَّما يراه أَنّى اتّجهَ، مبذولاً، أو كما يعبِّر الجاحظ، «مطروحاً في السوق». وعلى هذا فإنَّ المزيّة الشعريّة إنَّما هي حصراً في الصياغة، أو في الصناعة. وفي هذا ما يشير إلى الفصل بين اللفظ والمعنى، أي بين «الشكل» و«المضمون» في اصطلاحنا النقدي، لاحقاً.

ومن هنا، كان بين مهمّاتنا الأساسيّة، في مواجهة هذا المنحى الشعريّ، أن ننقد هذا الفصل، وأن ننقد المصطلح في الوقت نفسه.

- ١٠ -

أ -

كـان طبيعيّاً، في نقـدنـا الفصـل بـين اللفظ والمعنى، أو «الشكل» و«المضمون»، وفي نقدنا المصطلح نفسه، أن نقـرأ من جديدٍ مـوروثنا النقـديّ الشعريّ. كشفت لنـا هذه القـراءة عن أشيـاء كثيرة ـ بينهـا ما لا نعـرفه. وبينهـا ما نعـرفـه بمجمله، لا بتفاصيله الدقيقة. وبينها ما كان أحكاماً خاطئة، شائعة. هكـذا أكسبتنا مزيداً من القدرة على توضيح ما نذهب إليه، ومن القـوّة في الدفاع عنه.

ب ـ

الفصـل بين اللفظ والمعنى نتيجـةُ إمّا للقـول بـأفضليّـة اللفظ وإمّا للقول بـأفضليّة المعنى. الشعـر، في الحالـة الأولى، معرض ألفاظ، وفي الحالـة الثانيـة معرض حكمـة. وهو، في الحـالتين، فصل خاطئ يجزّئ ما لا يتجزّأ: بنية القول الشعريّ. وأظنّ أنّه أثرٌ من آثار الجدل الذي رافق تقعيد اللغة العـربيّة، ـ فهـو، من جهة اللفظ، دفاع عن الفصاحة في وجه العجمة والهجنة واللّكنة واللّحن. ومن هنـا القـول إنَّ الفصـاحـة هي في اللّفظ، لا في المعنى ـ وإنّ الشعر الذي هو رمز الفصاحة العربيّة هو، بالتـالي، ألفاظٌ لا معانٍ. وهذا في أساس الرأي القائـل بأنَّ هنـاك ألفاظـاً فصيحة وشعريّـة بذاتهـا، وألفاظـاً على العكس هي بـذاتها غـير فصيحة وغير شعريّة، وبأنَّ الشعر، أخيراً، حِلْيةُ ألفاظ.

وهذا الفصل، من جهة المعنى، توكيدٌ على أنَّ الشعر يجب أن يتجاوز عالم البداوة ومعانيهـا، إلى عالم الحضـارة ـ وأن يبتكر من هذا العالم ذاته معانيـه الجديـدة. وفي الحالـين ما يتيـح القول إنَّ هذا الفصل هو، في عمقه، سياسيّ ـ إيديولوجيّ، وليس شعـريّاً

بالمعنى الدقيق للكلمة. أمَّا لماذا اكتسب الطابع النقديّ - الشعريّ، وانتشر، واستمرّ، فأمرٌ آخر.

ج -

سأقتصر هنا على ما أراه ضروريّاً في توضيح ما أذهب إليه. لذلك، أستعيد بعض ما يقوله الجرجاني. فهو يقول: ١ - «لا نُوجِب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنّا نُوجبها لها موصولةً بغيرها، ومعلّقاً معناها بمعنى ما يليها»، (دلائل الإعجاز، ص ٣٠٨ - ٣٠٩)، ٢ - «وَصْفُنا اللّفظ بالفصاحة وصفٌ له، من جهة معناه، لا من جهة نفسه»، (المصدر نفسه، ص ٣٢١)، ٣ - «اللّفظ يكون فصيحاً من أجل مزيّة تقع في معناه، لا من أجل جرسه وصداه»، (ص ٣٢٦)، ٤ - «الفصاحة وصفٌ تجب للكلام من أجل مزيّةٍ تكون في معناه، لا وصفٌ له من حيث اللّفظ، مجرَّداً عن المعنى»، (ص ٣٢٩)، ٥ - الفصاحة ليست صفةً محسوسةً في اللّفظ، بل «صفة معقولة»، (ص ٣١١).

ومن هنا يكون «واضع الكلام (الشاعر) مثلَ من يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضّة فيذيب بعضها في بعض حتّى تصير قطعةً

واحـدة»، (ص ٣١٦)، وتكون المـزيّـة الشعـريّـة لا في المشـترَك العام، لفظاً ومعنى، بل في خصوصيّة هذه «الإذابة» ـ الموحّـدة، أي في «الأسلوب»، الـذي هو «الضّرب من النـظم، والـطريقـة فيه»، (ص ٣٦١)، وهذا ممّا لا يُرى في ظاهر اللفظ بـذاته، ولا في المعنى بذاته، وإنّما في «ذَوْبهما» معاً، وهو ممَّا «يُستنبط بالفكـر، ويُستعان عليه بالرويّة» (ص ٣٠٢).

ويمثِّل الجرجاني على ذلك بهذا البيت المشهور:

كأنَّ مثار النقعِ فوق رؤوسنا

وأسيافَنا، ليلٌ تهاوى كواكبه ـ

فيقول إنَّ هذا البيت:

أ ـ «كلام واحد»،

ب ـ «حلقة لا تقبل التقسيم»،

ج ـ «قَطْعُ بعضِ ألفاظ البيت كَسْرٌ للحلقة»،

د ـ «اتّحـاد ألـفـاظ البـيت نـتيـجـة لاتّحـاد المـعـنى»، (ص ٣١٧).

د ـ

في هـذا ما أكَّـد مـوقفنـا من ضرورة إعـادة النـظر في مفهـوم «الشكل»، كما كان شائعاً. كان ينحصر، بـالنسبة إلى بعضهم،

في الـوزن والقـافيـة. وكـان ينحصر، بـالنسبـة إلى آخـرين، في اللّفظ. والحقّ أنَّ اللّفظ والقـافيـة والـوزن ليست إلَّا عنـاصرَ أو أجزاء تدخل في تكوين ما نسمّيه بالشكل، والعناصر المتبقّية هي الأكـثر أهميّةً ـ عنيت اللغـة المجازيّـة، في مختلف تجلّياتهـا، وبنية النسج اللّغوي.

وكما أنَّ الشعريّة ليست في اللّفظ بذاتـه، فإنَّها كـذلك ليست في الوزن بذاته، أو القافيـة بذاتهـا. وبالمقـابل، لا يمكن القـول عنهما إنَّهما في ذاتهما غير شعريّين. يقول الجـرجاني: «الـوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء. إذ لو كان له مـدخل فيهـما، لكـان يجب في كـلّ قصيـدتـين اتفقتـا في الـوزن، أن تتفقـا في الفصاحة والبلاغة. . . فليس بالوزن ما كان الكلام كلامـاً، ولا به كان كلامٌ خيراً من كلام»، (دلائل الإعجاز، ص ٣٦٤).

وعـلى هذا تكـون الشعريّـة قائمـةً في طريقـة استخدام هـذه العناصر، وفي السياق العـامّ لبنية النصّ الشعـريّ. ومعنى ذلك أنَّ النظر إلى هذه العناصر، معزولاً بعضهـا عن بعض، إنَّما هـو نظر إليها بوصفها أدوات، أي أنّه نظرٌ غير شعري.

هـ ـ

هكـذا أخذنـا في ممارستنـا التنظيـريّة والنقـديّة نشـدِّد على أنَّ

القصيدة كلٍّ واحد، لكن بعناصر عديدة متنوّعة، وعلى أنَّ قيمة كلِّ عنصر إنّما هي في سياقه، لا في ذاته معزولاً.

ومن هنا، حين كنَّا نستخدم عبارة «شكل شعري جديد»، لم نكن نعني، بالضرورة، أنّه غير موزون، أو موزون، بل كنّا نعني أنَّه يمثِّل قطيعةً جماليّةً مع التقليد، وقطيعةً معرفيّة في آن: من الناحية الأولى، يبتكر لغة شعريّة جديدة، ومن الناحية الثانية، يقارب الأشياء والحياة، بطريقةٍ جديدة. والجدّة إذن ليست في الوزن بذاته ولا في النثر بذاته، وإنَّما هي في طريقة المقاربة وفي طريقة استخدام اللّغة.

وينتج عن ذلك مبدأ نقديّ أساسيّ هو أنَّنا لا نقدر أن نعرف قيمة الجدّة في قصيدةٍ عربيّةٍ جديدة، إذا لم نعرف تاريخ القيمة الشعريّة في اللّغة العربيّة. وهذا ممّا يفرض على الشاعر والناقد معاً الإحاطة المعرفيّة بماضي اللّغة الشعريّة العربيّة، من وجوههِ جميعاً.

ينتج كذلك أَنّ العلاقة بين الجديد والقديم ليست، كما يشيعُ خطأً، علاقة مُنابذةٍ وتَنَافٍ، فالشعر لا ينفي الشعر وإنَّما على العكس يثبته. فحين كنَّا نستعمل عبارات مثل «تجاوز القديم» أو «رفضه»، لم نكن نعني رفض الشعر الذي كتب في الماضي، أو تجاوزَه، فهذا ممَّا لا يصحّ قوله، وإنَّما كنَّا نعني أنَّه إذا كان لدينا نحن الشعراء العرب في العصر الحاضر شيء نقوله مختلفٌ

عن الأشياء التي قالها أسلافنا، فلا بدَّ من أن نقولَه بطريقةٍ مختلفة. بعبارة ثانية، إذا كانت تجارب الحاضر غَيّرت نظرة الشاعر العربي إلى الحياة والإنسان، فمن المحتّم أن تتغيّر طريقة تعبيره.

ولهذا حين نرى اليوم، مثلاً، شاعراً يكتب اللّغة الشعريّة ذاتها التي كتب بها شاعرٌ في الماضي، فإنّنا ندرك مباشرة أنَّ نظرته لم تتغيّر، وأنَّ فكره لايزال قديماً، وأنَّ شعره بالتالي، لا يقدّم شيئاً ذا قيمة، لأنَّه استعادة تقليديّة: يأخذ طريقة تعبير جاهزة، فيقلّدها أو ينوِّع عليها. وهذا ما نراه واضحاً في نتاج شعراء المرحلة التي سُمّيت بـ «عصر النهضة». بل إنَّ هؤلاء تقليديُّون حتّى في كلامهم على الموضوعات «الحديثة». ذلك أنَّهم تبنّوا هذه الموضوعات، على مستوى النظر العقلي، لكنَّهم لم يستطيعوا، على مستوى التعبير الشعريّ، أن ينتجوها بلغة شعريّة حديثة. ومن هنا كان هذا النتاج «تَشْكيليّاً». والتَّشكيليّةُ هنا، هي اتباع قواعد تعبيريّة وجماليّة جاهزة، أو هي «التّشكيل» الذي يبدو، في التحليل، أنَّه مراكمة، وتجميع.

و -

الكلمة في الشعر ليست مجرّد صوت، أو مجرَّد تآلف حروفيّ،

إنّها حركة الشعور والفكر، مرسومةً. ولهذا فإنَّ الفصل، أيِ التعارض بين «الشكل» و«المضمون»، باطلٌ في الشعر. لكنَّنا نلاحظه في العالم التطبيقي العملي ـ عالم النثر ـ ، حيث الكلمات تنقل الأحداث نقلاً مباشراً، وإخباريّاً.

«المضمون» في الشعر، «شكلٌ» لم يَصْفُ: إحساسات، اندفاعات، صور، تخيّلات، رؤى. . . ، سديم شعوري ـ فكري. و«الشكل» هو تنقيةٌ لهذا السديم، وتنظيم، وتَعْضِية. إنّه الظاهر المنظِّم لذلك الباطن السديمي. فوحدة «الشكل» و«المضمون» في التعبير الشعري، قائمةٌ، أصليّاً، وليست أمراً لاحِقاً، أو توفيقيّاً.

- ١١ -

م ـ

لم أعـرف يوسف الخـال شخصيّـاً، قبـل سنـة ١٩٥٦. لكن عرفته بالاسم، فقد انتمى فترةً إلى الحركة الفكريّـة القوميّـة التي أسَّسها أنطون سعادة سنة ١٩٣٢، وكنت في فترة انتمائي إليهـا، حين انفصل عنهـا. لم أكن أعرفـه، كذلـك، شعريّـاً. الإشارة الشعريّة الوحيدة بيننا، قبل لقائنا، كـانت في أنَّه أوَّل من تنبّـه، كما نقل إليَّ، إلى الجدّة الشكليّة ـ الإيقـاعيّة في قصيـدة «الفراغ» التي نشرت، سنة ١٩٥٤.

كان آنذاك لايزال في نيويورك، وكنت لاأزال في دمشق.

التقيتـه في خـريف ١٩٥٦، في بـيروت، قبـل صـدور مجلّة «شعر» بحوالي شهـرين. كان مشحـوناً بـطاقة الحلم لكي يبـدع

حركةً جديدةً للشعر العربي. وهـو حلم تكوّن لـديه من تصـادم صورتين: الصورة الشعريّة التي ترتسم في الغرب وتأخـذ شكلَها الأكثر حرّيّة في نيويورك، والصورة التي ترتسم في اللّغة العربيّة. وكنت مشحـوناً بـبراكين غـامضة تتململ لكي تنفجر ولا تجد منفذاً.

لكن، كنّا نتّفق في التوكيد على أنَّ صورة الشعر في الغـرب تبقى، بـالنسبة إلينـا، إنجـازاً قـام بـه الآخـر، يحرّض الـذات ويستثيرهاـ وأنَّ صورة الشعر العربي تبقى بمثابـة الحاضنـة التي لا يقدر العربي إلّا أن يكون جزءاً منها، لحظة لا يقدر إلّا أن يفلت من أحضانها، بحثاً عن فضاءاتٍ أخرى، تغيّرها، وتضيف إليها أبعاداً جديدة تزيدها غنًى واتّساعاً وعمقاً.

ب ـ

قبل مجيئي إلى بيروت، وإقامتي النهائيّة فيها، نشرت محـاولاتي الشعريّة الأولى في مجلّة «القيثـارة» في أواخر الأربعينـات، وكانت تصدر في اللاذقيّة، يديـرها ويُشرف عليهـا الشاعـر كمال فـوزي الشرابي، يشاركه مثقّفـون وأدباء طليعيُّـون آخرون، بينهم مفيـد عرنوق، وعبد العـزيز الأرنـاؤوط، وعيسى سلامـة. وكانت مجلّة خاصّة بالشعر، وأذكر أنّني قرأت فيها قصائد لميشال طـراد وغيره

من الشعراء الذين يكتبون باللّغة الدارجة، ممَّا كان يعني انفتاح المجلَّة على الشعر بهذه اللّغة. وكانت تصدر، حجماً وطباعةً، في شكلٍ تبدو معه شبيهةً بالمنمنمات، لبساطتها وأناقتها في آن. وكان الطابع الرومنطيقيّ ـ الرمزيّ يغلب على القصائد التي تنشرها. غير أنَّ هذا لم يكن تعبيراً عن نظرية تبشِّر بها المجلَّة، أو مذهبٍ فنيٍّ تذهب إليه، بِقدْر ما كان احتضاناً حرًّاً لحركة الشعر آنذاك.

لم أنشر في هذه المجلَّة إلَّا قصيدتين أو ثلاثاً. وكان يُقال لي إنَّها تلاقي استحساناً من الشعراء والمهتمِّين بالشعر على الرغم من «إغراقها في الرمزيّة».

ح -

نَمَوْتُ، شعريًّاً وثقافيًّاً، في وسطٍ يؤالف بين محاولات التجديد أدبيّاً ومحاولات التميّز عن الآخر ـ الأجنبي، قومياً. كنّا نشعر في هذا الوسط، عبر نضالنا الثقافيّ والسياسيّ، أنَّنا لا نملك إلّا ما «نَرِثه»، وإلّا إرادتَنا في التحرّر والتقدّم. وكانت لغة المستعمر، عند بعض العرب، وبخاصّة في سورية ولبنان، أكثَر من لغة ثقافيّة: كانت لغة الإبداع. فقد ازدهر نتاج مهمّ لكتّاب وشعراء عرب، باللّغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة ـ وفي هذا كانت اللّغتان

تنقلان طريقة خاصّة في النظر إلى الأشياء، وطريقة خاصّة في التعبير عنها. ولعلّ هذا ممّا عمّق الوعي المغاير الذي أخذ يشتدّ، مستمدّاً قوّته وحيويّته من الموروث وأصوله. وكان هذا الوعي يتمحور، أدبيّاً، حول اللّغة العربيّة وشعريّتها الخاصّة، مقابلاً للوعي باللّغة الأجنبيّة وشعريّتها الخاصّة. وكثيراً ما كان يتّخذ، بين الطلبة خصوصاً، شكلَ تعصُّبٍ جارفٍ ضدّ ثقافة الأجنبي ولغته. أذكر، مثلاً، أنَّ بعض الطلبة كانوا يجمعون الكتب الأجنبيّة في بعض تظاهراتهم، في ساحة ويضرمون بها النار. وأنا الآن أستغرب كيف أنّني لم أشترك، شخصيّاً، في حرق أيّ كتاب، مع أنّني كنت في التظاهرات، بل كنت من القادة الأُول للحركة الطالبيّة في طرطوس، (مدرسة البعثة العلمانيّة الفرنسيّة) وفي اللاذقيّة (مدرسة التجهيز الثانويّة) في سنوات ١٩٤٤ - ١٩٤٩. هل كنت أميّز، لاشعوريّاً، بين الموقف من الأجنبيّ، سياسيّاً، والموقف منه، أدبيّاً؟ لا أعرف تعليلاً صحيحاً يوضح هذا الموقف آنذاك.

د -

إيديولوجيّاً، كان الوعي السائد في تلك المرحلة يؤكّد على أنَّ المجتمع يجب أن يكون وحدةً متجانسة. كان مفهوم الجماعة -

الأمّة، الدينيّ، يُستعاد لكن بلباسٍ سياسيّ - قوميّ. وظهرت نزعات تغالي في وَحْدنة الأمّة إلى درجة بدت معها الأمّة كأنّها جوهرٌ، وبدا الفرد كأنّه مجرَّد نبرةٍ في صوتٍ كليّ هو صوت الأمّة، أو بدا كأنّه مجرَّد وظيفة، أو مجرَّد دور عابر، تتحدّد أهميّته في موقعه وفعله، - لا بذاته، أو بما هو فرد.

صاحبَ هذا الوعي بالذات، على صعيد الهويّة القوميّة، وعيٌ يطابقه على صعيد الأدب: لا بدّ من أدبٍ خاصّ، وثقافة خاصّة بهذه الذات. كذلك صاحبه جدلٌ سياسيّ - فكريّ، حول تحديد «الذات»، وتحديد «الخاصّ». وكانت أطراف الجدل الأساسيّة ثلاثة، باستثناء التيّارات الدينيّة والتقليديّة: الطرف الذي تمثّله الحركة القوميّة العربيّة، والطرف الذي تمثّله الحركة السوريّة القوميّة، والطرف الذي تمثّله الحركة الماركسيّة الشيوعيّة.

غير أنَّ الجدل كان «دينيّاً»: كان كلّ طرف ينطلق من يقينٍ مسبَّقٍ أنّه القابض على الحقيقة، وأنّ الآخر، بالتالي، مخطئٌ وما يقوله باطل. ومن هنا كانت هذه الأطراف متنافية، في مستوى الأصل، ولم يكن بينها أيّ حوار ثقافيّ حقيقيّ. وكان العداء الرّفضي النّابذ هو الذي يقودها، جميعاً، فكراً وعملاً، بعضها إزاء بعض. ومن هنا كان لكلّ طرف «ثقافته» الخاصّة، و«أدبه» الخاص.

أذكر، في هذا الصدد، أنّني حين نشرت قصيدة «قالت الأرض» في أوائل الخمسينات، لقيتُ محاربةً شديدةً في أوساط اليسار الماركسيّ ـ الشيوعيّ، وفي الأوساط القوميّة العربيّة، على السواء: الأولى، لأنّ القصيدة بالنسبة إليها «قوميّة»، والثانية، لأنّها، بالنسبة إليها «سوريّة». ونادراً ما ارتفع صوت يرى إلى الجانب الفنّي في معزلٍ عن الجوانب الايديولوجيّة والسياسيّة، ويفصل بين شعريّة النصّ وايديولوجيّة صاحبه. وكنت أرى في هذا الموقف نكوصاً عمّا أسّسه أسلافنا أنفسهم. فهؤلاء لم يفصلوا، في تقويم الشعر، بين الشعر وعقيدة قائله السياسيّة، وحسب، وإنّما فصلوا كذلك بينه وبين عقيدته الدينيّة. بل أكّدوا أنّ عدم التديّن ليس ممّا يُنقص قيمة الشعر. فمن الممكن أن يخالفنا في القصيدة شاعرٌ، دون أن يؤثّر ذلك على إعجابنا بشعره. وربّما أوقعنا شاعرٌ في حيرة من أمرنا: لا نرى في «معتقداته» ما يجمعنا به، لكن لا نرى، بالمقابل وفي الوقت نفسه، شعراً أكثَر قدرة على أن «يجمعنا» بأنفسنا وبالآخر، من شعره.

ولم يكن الإيديولوجي عنصراً حاسماً في التقويم الشعري والأدبي وحسب، وإنّما كان حاسماً كذلك، على مستوى العلاقات الشخصيّة ـ الاجتماعيّة. فقد كانت العلاقات الشخصيّة، فيما بين أعضاء الأحزاب المختلفة، ضعيفةً وشبه منعدمة إلّا في

حالاتٍ نادرة، حيث تكون هذه العلاقات قائمةً على صداقـةٍ ممّا قبل التحزّب ـ صداقةِ طفولةٍ أو قرابةٍ ما.

للطرافة، أُشير إلى أنّني بعـد الخمسينات، حـين بدأت أكتب شعـراً غـير «قــومي» أو غـير «ســوري»، بـالمعنى السيــاسي ـ الإيـديـولـوجي، كـانت تنتقـدني الأوسـاط القـوميّـة العــربيّـة، والأوساط الماركسيّة ـ الشيوعيّة، بحجّة أنّني لا أكتب شعراً قوميّاً أو وطنيّاً، وبأنّني أبشّر بالاتّجاهات «العدميّة».

هـ ـ

ربّما كان في هذا ما يفسرّ أنَّ الحديث عن التجديد الشعري لم يكن يُعنى عُمْقِيّاً بالأشكال قَدْرَ عنـايته بـالمضمونـات. فقد كـان الـوعي وعياً بـالتجديـد العام، وعيـاً بتغيير الحيـاة والمؤسَّسات، ولهذا كان النقـد يركّـز على مـوقف الشاعـر، وعلى نـظرته، ومـا «ينقله» من «أفكـار» في شعـره. والــواقـع أنَّ التغـيُّر في النسق التفعيليّ الخليليّ، كان حاصـلاً تلقائيّـاً، وبخاصّـة عند الشعـراء المنخـرطين في الأحـزاب والحركـات السياسيّـة. كان هـذا التغيّر تسجيـلاً لحـركـة النفس الـداخليّـة، المتفجِّـرة آنـذاك بـطبيعــة الظروف، ولم يكن هاجساً معزولاً ينظر إليه بذاته ولذاته.

كـانت تتصـارع، عـلى الصعيـد الشعـريّ، ثـلاثــة تيَّـارات

أساسيّة: الأوَّل يشدّد على عروبيّة الشعر، أي على هويّته القوميّة العربيّة ـ لغةً وتعبيراً، تأصّلاً وتفتُّحاً، وينفرُ، تبعاً لذلك، من الشعر الذي يرى فيه ابتعاداً عن الموروث الشعريّ وأصوله، لكن دون أن يعني ذلك أنَّه يعادي التجديد، الذي لم يكن يرى قيمة له، من جهة ثانية، إلاَّ بقَدْرِ ما يكون مرتبطاً بالأصول. تمثّل هذا التيَّار، بشكلٍ عام، الايديولوجيّة القوميّة العربيّة.

ويشدِّد التيَّار الثاني أساساً على «جماهيريّة» الشعر، مستلهماً الأفق الماركسيّ ـ الشيوعيّ. وكان لأصحابه وممثّليه نشاطٌ مهمٌّ في حقل الترجمة الشعريّة، عرّف الشعراء العرب على عدد من شعراء الاشتراكيّة في العالم، ممَّا أثَّر كثيراً في لغة الشعر العربي: قَرّبها إلى الحياة اليوميّة، المباشرة، في شكلها السياسي على الأخصّ، وقرّب الشعر إلى النثر، من حيث التبسيط، والتشديد على هموم الشعب الضاغطة، وعلى قضاياه المباشرة بالإضافة إلى التشديد على البُعد النضالي ـ لا ضدّ الخارج الاستعماريّ وحسب، بل كذلك ضدّ الداخل الاقطاعيّ والبورجوازيّ، وضدّ الطغيان والاستبداد على مستوى النظام السياسيّ.

وأعترف أنَّ هذه أهداف كنت ولاأزال أؤمن بها وأعمل لها، لكنّني أعترف بالمقابل أنّي لم أكن، على الصعيد الشعري، معجباً بالنتاج الشعري الذي يقدِّمه الشعراء المنخرطون في هذا التيَّار. كنت أرى فيه استسهالاً كثيراً، حيناً، وتبسيطاً، حيناً

آخر، يصل إلى درجة الابتذال. وكنت أرى أنّه شعر يحاول أن يمتلئ بكلّ شيء إلاّ بمادّة الشعر، الأولى والأساسيّة: اللغة. ولهذا كنت أميل إلى عدّه نوعاً من النشاط الفكريّ ـ السياسيّ، بطريقةٍ تتلبّس «شكل» الشعر. (لم أعرف شعر السيّاب والبياتي وسعدي يوسف وبلند الحيدري، إلاّ بدءاً من تأسيس مجلّة «شعر» سنة ١٩٥٧).

و ـ

أمّا الاتجاه الثالث فكان ذا نزعة قوميّة أيضاً، غير أنّه كان يستند إلى نظرة ثقافيّة تقرأ التراث العربي قراءة مغايرة: قراءة تضمّ إليه الموروث الثقافي الذي تقدّمه ـ السومري، والبابلي، والكنعاني. هكذا اتخذت العروبيّة في هذه النظرة بُعداً آخر: لم تعد عروبيّة العرق أو الجنس، وإنّما أصبحت عروبيّة اللّغة والثقافة بحيث تنصهر في هذه العروبيّة اللغويّة الثقافيّة، تلك الموروثات القديمة كلّها. كانت هذه النظرة ترى، بتعبير آخر، إلى الموروث الشعري ـ الثقافي العربي، لا من حيث أنّه كلّيّةٌ منفصلةٌ قائمةٌ بذاتها، بل من حيث أنّه استمرارٌ حيٌّ لتراثٍ حضاريٍّ يرقي إلى خمسة آلاف سنة. وعلى هذا، فإنّ اللّغة العربيّة لا تأخذ فرادتها وخصوصيّتها من استيعابها الهائل للتراث

الجاهليّ ـ الإسلاميّ وحسب، وإنّما تأخذها كذلك من غناها، وسعتها، وقابليّتها المستمرّة للتجدّد والاتّساع ـ أي من عبقريّة احتضانها ذلك العالم القديم الذي سبقها، ومن أنّها امتدادهُ التاريخيّ، وتكامله الخلّاق.

ز ـ

لم يكن لهذا الاتجاه تنظير نقديّ، على الصعيد الشعريّ ـ الأدبيّ، ولايزال يفتقده حتّى الآن. غير أنّه كان يستمدّ أصوله من كتاب لم يكتبه، ويا للمفارقة، ناقدٌ أدبيّ، وإنّما كتبه قائدٌ سياسيّ ـ فكريّ هو أنطون سعاده. والكتاب هو: «الصراع الفكري في الأدب السوري». وهو، في الأصل، مجموعة من المقالات نشرت تباعاً في مجلّة «الزوبعة» التي كان يصدرها هو نفسه في المهجر، في بوينس آيريس. وكان تاريخ نشرها بين ١٥ آب (أغسطس) والأوّل من كانون الأوّل (ديسمبر) من العام ١٩٤٢. وظهر في كتاب خاصّ، في بوينس آيريس أيضاً، سنة ١٩٤٣. وبدءاً من ١٩٤٧، أُعيد طبعه في بيروت مراراً.

هذه المقالات هي، في الأصل، مناقشة لآراء ونظريّات في الشعر والشاعر لكلّ من أمين الريحاني، وشفيق المعلوف،

ويوسف نعمان معلوف. وقد قدَّم لها، حين ظهرت للمرّة الأولى في كتابٍ مستقلٍّ، بكلمة جاء فيها قوله، بعد أن أشار إلى «النقص الفكري الكبير» في آراء هؤلاء وإلى مشاغله الكثيرة وطبيعتها التي تحول بينه وبين الاهتمام بقضايا الشعر والأدب، على أهميّتها، ـ جاء قوله: «وفي هذه الأثناء، كان موضوع الأدب، يلوح أمام ناظريّ، ويطلّ من وراء المشاكل الإداريّة والنفسيّة والسياسيّة، التي تعرض أمامي. ولم أكن أجهل علاقة الأدب بهذه المشاكل، وإمكانات تذليلها بإنشاء أدبٍ جديدٍ حيّ. وكم كنت أتألَّم من تفاهة الأدب السائد في سورية، وأشعر أنَّ فوضى الأدب وبلبلة الأدباء تحملان نصيباً غير قليلٍ من مسؤوليّة التزعزع النفسيّ، والاضطراب الفكريّ، والتفسُّخ الروحيّ، المنتشرة في أمّتي. وكان هذا التألُّم يحفِّزني لانتهاز كلّ فرصة عارضة لِلَفْتِ نظر الأدباء الذين يحدث بيني وبينهم اتّصال، إلى فقر الأدب السوري، وشقاء حاله، وفداحة ضرره، ولتوجيههم نحو مطالب الحياة، وقضاياها الكبرى، وخطط النفس السورية في سياق التاريخ».

يتَّضح في هذه الأسطر، شيء من الهاجس الرئيس الذي يحرِّك الكتاب، ويهيمن عليه، خصوصاً في ما يتعلَّق بالنظر إلى الأدب على أنَّه «رسالة» تفصح عن «شخصيّة» الأمّة، وتعبِّر عن «نفسيّتها».

ح -

لكن ماذا فهمت في ذلك الوقت، من هذا الكتاب؟

كان المناخ الثقافي العام آنذاك يتحرَّك في إطار العمل لتحقيق نهضةٍ ما. وهو، على مستوى التحرّك والنهوض، استمرارٌ للمناخ الذي تحرَّكت فيه النهضة العربيّة الأولى. وكما كان للجيل النهضويّ الأوَّل أجوبته الثقافيّة عن الأسئلة التي طرحتها عليه قضايا النهضة، كانت لمختلف الأحزاب، في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، أجوبتها الثقافيّة هي كذلك عن الأسئلة المطروحة.

كانت الأجوبة التي يقترحها كتاب «الصراع الفكري في الأدب السوري»، جزءاً من الحركة الثقافيّة، وتواصلاً معها، لكنَّها كانت في الوقت نفسه تمثِّل نوعاً من القطيعة والاختلاف. فقد كانت، كما بدت لي، أكثر جذريّةً وأكثر جدّةً.

تشدّد هذه الأجوبة على أنَّ النهضة هي: ١ ـ الخروج من التخبّط والفوضى والبلبلة، ٢ ـ بنظرة جديدة إلى الإنسان والحياة والفنّ، ٣ ـ تعبر عن الشخصيّة القوميّة وعقليّة الأمّة، ٤ ـ مستمدّة من التراث القومي، مرتبطةٍ به، ومتفتّحةٍ في الوقت ذاته

على التفاعل مع ثقافات الشعوب الأخرى، تفـاعلاً خـلاَّقاً، ٥ ـ مبنيّةٍ على قاعدةٍ أساسيّةٍ هي الأصالة والتي تتمثّل، من جهة، في «طلب الحقيقة الأساسيّة الكبرى، لحيـاةٍ أجود، في عـالمٍ أجمل، وقيمٍ أعلى»، وتتمثّل، من جهة ثانية، في الارتباط بالأصول التي لا تُسْتَنْفَدُ، في تراث الأمّة.

من هنا كانت هـذه الأجـوبـة تؤكِّـد عـلى أنَّ رفض الـراهن السـائد في الحيـاة العـربيّـة، ورفضَ التبعيّـة للغـرب، سيـاسـةً وثقافة، شرطان أوَّليّان لممارسة العمل النهضويّ.

وعـلى هذا الأسـاس تنشأ مقـاييس أخرى لـلأدب، يستلزمها تغيُّر النظرة إليه وإلى الشعر والشـاعر، وإلى دور الثقـافة والفنّ، بعامّة. وفي هذا الإطار تؤكِّد هذه الأجوبة، في المقام الأوَّل، على الأصالة ـ أي على ارتباط الشاعر بتراث شعبه. والتراث هو المآثر الكـبرى، والجوانب الإبـداعيّة من نشـاط الشعب. وهذه كلّهـا بمثابة طاقات كبرى أو بمثابة رموزٍ تظلّ حيّةً أبداً. ومن هنا إلحاح هـذه الأجوبـة على ضرورة استلهـام الأسـاطيرـ حـاضنـةِ هـذه الرّموز، وتلك الطاقات.

ط ـ

كيف يتمّ التجديد، إذن؟

يرى أنطون سعاده في كتابه هذا أنّ الأدب لا يُحدث بنفسه ومن تلقائه، تجديداً، وإنما يمكن أن يحدث هذا التجديد إذا كان مرتبطاً بحركة تجديديّة شاملة للمجتمع ذاته، بمستوياته كلّها. وهو نفسه نتيجةٌ لهذا التجدّد في الفكر والشعور، الحاصل من النظرة التجديديّة الشاملة، ومن حركة المجتمع التجدديّة. هكذا تكون المهمّة الأساسيّة للأدب أن يقدّم «فهماً جديداً للحياة»، كما يعبِّر. وكلُّ تجديدٍ لا يرقى إلى هذه المهمّة يكون من «قبيل اللهو الباطل»، كما يعبر أيضاً.

والبُعد الفكريّ، في هذا المنظور، بُعْدٌ أساسيٌّ في العمل الأدبيّ والفنيِّ، بل هو بُعدٌ يدخلُ في صميم تكوينه. فلا يجوز أن تكون القصيدة مجرَّد انفعال أو عاطفة، وإنَّما يجب أن تكون موقفاً فكريّاً ـ شعوريّاً في آن. فالشعور، وهو عامل الشعر الأساسي، في رأي أنطون سعاده، لا ينفصل عن الفكر، فهو متّصلٌ به اتّصالاً وثيقاً في «المركب العجيب الذي اسمه النفس»، كما يقول.

وتبعاً لهذه النظرة إلى التجديد، يتغيّر معنى علاقة الشاعر بعصره. لا تعود هذه العلاقة تعني أن يعكس أحداثه، بل أن

يتمثّل دلالتَها ومعناها، ويتخطّاها في أفق النّهوض. لا يعود الشاعر، بعبارةٍ أخرى، «مرآة» يعكس أوضاع المجتمع، لأنّه في هذه الحالة لا يعكس إلّا ما يجب الخلاص منه، وإلّا ما تعمل النهضة لتهديمه. ولا يكون الانعكاس هنا إلّا نوعاً من إعادة إنتاجٍ للانحطاط. على العكس، يصبح دور الشاعر في أن يكون «منارةً» ينبعث من نتاجه نورٌ يضيء الحياة بشكل جديد، ويدلّ على مكامن الجمال والقوّة فيها. ومن هنا يجيُ تأثيره المغيّر في القارئ: لا يُعطيه ما يراه في حياته اليوميّة ويتخبّط فيه، وإنّما يُعطيه ما يفتح له أفقاً جديداً لحياةٍ جديدة.

ي -

هذا بعض ما فهمته من كتاب «الصراع الفكري في الأدب السوري»، وقد حرصتُ على أن أعرضه كما تمثّلته آنذاك في بساطته، بل في اضطرابه. وقد أطلتُ، نسبيّاً، في عرضه لأنّه هو الذي كان صاحب الأثر الأوّل في أفكاري وفي توجّهي الشعريّ. ولأنّه، بالاضافة إلى ذلك، أثّر تأثيراً كبيراً في جيلٍ كاملٍ من الشعراء، بدءاً من سعيد عقل وصلاح لبكي ويوسف الخال وفؤاد سليمان، وانتهاءً بخليل حاوي، لكي لا أُسمّي غير الشعراء الأكثر تمثيلاً للمرحلة الشعريّة التي نشأت فيها. وكان

إلى ذلك ملهماً لكثيرٍ من الأفكار والآراء الشعريّة في النّقاش الذي دار حول مجلّة «شعر» والمشكلات التي أثارتها.

ويمكن أن أوجز ما ظلَّ يعمل في نفسي ويحرِّكها من قراءة هذا الكتاب، في أنَّ التجديد الأدبي، بعامّةٍ، والشعريّ بخاصّةٍ، ليس في مجرَّد التعبير عن الانفعالات والعواطف أو عن أفكار أو قضايا غير معروفة أو جديدة، وإنَّما هو وليد نظرةٍ شاملة، جديدة وجذريّة، للحياة والإنسان. وفي مثل هذه النظرة تتفتّح أمام الشاعر سبلٌ فنِّيّة مختلفة، تمكِّنه من أن يقارب الأشياء والعالم، مقاربةً مختلفةً، ويعبِّر عنها بأشكالٍ مختلفة، بحيث يأتي نتاجه جديداً حقّاً. وهذا كلّه مشروط بالتأصّل في تراث الشعب، والارتباط به ـ في وجوده وتطلُّعاته، ومصيره. وهو مشروط قبل ذلك بموهبة الشاعر وإبداعيّته.

- ١٢ -

أ -

لم تكن آراؤنا، يوسف الخال وأنا، متطابقة، في قضايا الثقافة، بعامّة، ولا في قضايا الشعر بخاصّة. كنّا نختلف في أشياءٍ كثيرة، وهذا أمرٌ طبيعيّ. ولم نكن نختلف في التنظير وحسب، وإنّما كنّا نختلف كذلك في التقويم. ولهذا كثيراً ما نشرنا في مجلّة «شعر» نصوصاً اختلفنا عليها: لكن، كنّا نتبنّاها معاً، إمّا اعتماداً على رأيه وحده، أو اعتماداً على رأيي وحدي. فقد كنّا من التفاهم، والثقة المتبادلة، على درجة عميقة بحيث أنّ اختلافنا لم يكن إلّا نوعاً من التكامل، أو شكلاً من أشكال الائتلاف. حتّى أنّ الارتباط الثقافيّ لكلٍّ منّا بجذْرٍ نبويّ مختلف لم يكن ليزيد اختلافَنا إلّا ائتلافاً - مع أنّه كان أكثر ميلاً إلى أن

يسير ثقافيّاً وشعريّاً في ضوء العقل كما تلألأ في الإبداعيّة اليونانيّة ـ الغربيّة، بينما كنت أكثر ميلاً إلى السير في ضوء التفجّر الإشراقي كما تلألأ في الصوفيّة العربيّة ـ الإسلاميّة.

وفي هذا كلّه، كنّا متّفقين بشكلٍ كاملٍ على أن نُعطي للشعر في الحياة العربيّة بُعداً آخر بِمَفْهُومات أخرى، وبأشكالٍ أخرى، وأن نعمل، تبعاً لذلك، على أن تكون المجلّةُ ميداناً لإبداعيّةٍ حرّة، في هذا المنظور، ولهذه الغاية. ومن أجل ذلك حرصنا بدئيّاً على أمرين جوهريّين: التواصل مع التراث العربي ـ الإسلامي، بطريقةٍ تغاير أساسيّاً التّواصل السائد، والتفاعل مع التّراثات الأخرى، بطريقةٍ تختلف عمّا كان سائداً.

ب ـ

في أثناء عملنا المُشترك، وبخاصّةٍ في المراحل الأولى، كنت أحرص على أن أكون دائماً في موقع المتعلّم، لكن الشديد الثقة بنفسه وبقدراته. ولهذا كنت حريصاً على أن أصقل معرفتي فأراجع ما عرفته، قبل لقائي بيوسف الخال، وأتدارس في ذات نفسي، ما قمت به، خصوصاً في ما يتّصل بكتابة الشعر، وأعيد النظر في أفكاري وأعوّض عمّا فاتني.

وكنت أكتشف أنّ أشياء كثيرة فاتتني.

مثلاً، كانت معرفتي بالنتاج الأدبي العربي المعاصر آنذاك، ضئيلةً جدّاً، بل شبه منعدمة، ربّما بسبب العزلة التي كنت أعيش فيها. أو ربّما لأسباب ايديولوجيّة زَيَّنَتْ لي، بطريقةٍ أو بأخرى، أنّه نتاجٌ لا يمكن أن يقدّم لي شيئاً يفيدني في ما أتّجه نحوه، وأتطلّع إليه.

كان الأدب الذي يرد من القاهرة هو السائد. غير أنّني لم أقرأ أيّ شاعر أو كاتب مصري، إطلاقاً، باستثناء المختارات التي كانت ترد في الكتب المدرسيّة. حتّى شوقي نفسه لم أقرأه. ولم تبدأ قراءتي للنتاج المصري، الأدبيّ والفكريّ، إلّا في أوائل السبعينات.

الأمر هو نفسه، بالنسبة إلى النتاج العربي الآخر. مثلاً، لم أقرأ أيّ كتاب لجبران، أو ميخائيل نعيمة، أو أبي شبكة، أو أمين نخلة. غير أنّني قرأت «قدموس» لسعيد عقل. وقد قرأته بدوافعٍ خاصّة ـ بسبب انتمائه إلى الحركة القوميّة الاجتماعيّة، التي كنت منتمياً إليها. ومعنى ذلك أنّني كنت أجهل ما يشكّل المرجعيّة الأدبيّة المعاصرة لجيلي الأدبيّ. لكن، كنت أقرأ بعض ما أصادفه في المجلّات والجرائد، من قصائد لبدوي الجبل وعمر أبي ريشة والأخطل الصغير (بشارة الخوري) وغيرهم.

هذه كانت حالي أيضاً، بالنسبة إلى الشعر الأجنبي الذي كان

يترجم إلى العربيَّة. وإنَّني لأتساءل اليوم: لِمَ كان الأمر كذلك؟ أكان نوعاً من الاكتفاء بالنفس، على نحوٍ قريبٍ من الادِّعاء؟ غير أنَّ طبيعتي هي البساطة والتواضع وهاجس المعرفة. أكان ذلك راجعاً إلى نوعيَّة حياتي أم إلى نوعيَّة تفكيري؟ ربّما سأجد جواباً في ما سأكتبه لاحقاً.

ج -

لم تشجّعني كذلك لغتي الفرنسيَّة على قراءة الشعر الفرنسي. فلم أتعلَّم الفرنسيَّة في مدرسة، وإنَّما تعلَّمتها بجهدي الشخصيّ. بقيت، مثلاً، في قراءة «أزهار الشرّ» لبودلير، فترة طويلة ـ ولم أكمل القراءة. كذلك الأمر في ما يتعلّق بشعر رامبو. وعبثاً، حاولت قراءة مالارميه.

وفي أوائل الخمسينات بدأت أتعرّف على الشعر الفرنسي المعاصر، وكانت لغتي الفرنسيَّة تتحسَّن باطراد. فقرأت بعض المجموعات الشعريّة لماكس جاكوب، وفاليري، وأبوللينير، وهنري ميشو، وبيار جان جوف، ورينه شار.

إجمالاً، لم أكن قارئاً متابعاً. ولا يتعلَّق الأمر بالشعر وحده، بل أيضاً بأشكال الأدب الأخرى، وبالرواية على الأخصّ. فأنا

لم أقـرأ روايةً غـربيّةً واحـدةً، مـترجمـةً إلى العـربيّـة قبـل أواخـر الستّينات. ولم أقرأ أيَّة رواية باللّغة الفرنسيّة، قبـل هذه الفـترة، بـاستثناء روايـة واحدة هي «عشيق الليـدي تشارلي» في تـرجمتها الفرنسيّة ـ ولم أكملها.

القراءة الوحيـدة التي قمت بها وأعـدّها جـدِّيَّة ومثمـرة، قبل لقـائي بيـوسف الخـال، وتـأسيس مجلّة «شعـر»، هي قـراءة الشاعرَيْن الألمانيَّيْن راينر ماريـا ريلكه، ونـوفاليس، مـترجمين إلى الفرنسيّة ـ وذلك في أوائل الخمسينات. وربَّما كان ذلك عائداً إلى أنَّ هذه القراءة تطابقت مع تداعياتٍ ثقافيّة صوفيّة نشأت فيها. كانت تتجاوب في أعماقي، فيما أقرأ هذين الشـاعرين، أصـوات عالم صوفيّ راسب في قـرارة نفسي ـ تتداخـل فيها أصـداء الموت والحبّ، الزمن والأبديّـة، ـ وتتداخـل أصداء هـذا الليل الـذي يحيط بالإنسان: ليل المعنى.

وقد انعكس كثير من هذه الأصداء في قصائد كتبتهـا في تلك الفترة، وظهرت فيما بعد، سنـة ١٩٥٧، في مجموعتي الشعـريّة: «قصائد أولى» التي كانت فاتحة منشورات مجلّة «شعر».

ـ د

لم يكن «شكل» القصيدة، بـالنسبة إليّ. هـاجساً. فلم يخـطر

لي قطّ أنَّ الشكل في ذاته يمكن أن يكون تجديداً. ذلك أنَّ الشكل بذاته يمكن أن «يُبتكر» بصناعةٍ لفظيّةٍ محضة، دون أن يحمل رؤيةً ما. بل يمكن أن يكون الشكل بقوّة هذه الصناعة وبراعتها «جديداً» ويكون ما يتضمَّنه «قديماً» وتقليديّاً. المثل الأبرز على ذلك، في الشعر العربي، نجده في أشكال الموشّحات. الأمثلة كذلك كثيرة في النتاج الشعري العربي، المعاصر و«الحديث».

لهذا لم يكن يعنيني كثيراً «الشكل» الذي بدأ بعض النتاج الشعري العربي يتلبّسه بدءاً من الخمسينات. والسبب مزدوج: كنتُ، من جهة، أعرف الشعر العربي معرفةً شبه كاملة، وبخاصّة في مرحلته العبَّاسيّة. وكنتُ ألاحظ أن الفرق الشكلي بين هذا النتاج والمقطّعات الشعريّة القديمة، المجزوءة الأوزان، ليس من الأهميّة بحيث يكشف عن اختلافٍ نوعيّ، أو يكوّن قضيّة فنّيّة. وكنت، من جهة ثانية، أنظر إلى القصيدة «الحديثة»، آنذاك، بوصفها كلاًّ، وأرى إن كان فيها شيء لا أعرفه أو يختلف عمّا أعرفه. خصوصاً أنّي كنت أُعْنَى بنسيج اللغة، أو بالنّظم، وفقاً لمصطلح الجرجاني. وفي هذا المنظور، كنت أرى اللغة الشعريّة في معظم القصائد التي أقرؤها آنذاك، عاديّة، تندرج في إطار اللغة الشعريّة المعروفة، بل التقليديّة.

ولم أكن أرى في الوزن، بحدّ ذاته ولذاته، عنصراً شعريّاً.

وهذا ما رآه نقّاد عرب سابقون، أهمّهم الجرجاني نفسه. فالوزن يصير شعريّاً بخصوصيّة استخدامه، وفي سياق الشعريّة اللغويّة. ومعنى ذلك أنَّ الشعريّة ليست في الوزن بذاته، ولا في اللّفظة أو المفردة بذاتها، وإنَّما هي في نحوٍ خاصّ من التأليف بين الكلمات، وفي نسيج العلاقات التي ينتجها هذا التأليف.

ومن هنا كنت أرى في معظم النتاج الشعري آنذاك فقراً في المعرفة اللغويّة وقصوراً في الحسّ باللغة، وفي تملُّك أسرارها. وأرى فيها، على صعيد المعنى، كثيراً من المباشرة النثريّة، العاديّة التي تصل، أحياناً، إلى درجة الابتذال.

هـ -

كنت في هذه الفترة التي أتحدَّث عنها (النصف الأوَّل من الخمسينات)، أعيش في عزلةٍ عن التجمُّعات والتيَّارات الشعريّة. وكانت عزلة مفروضة، بسبب انتمائي الفكري، السياسيّ. فقد كانت الأوساط الأدبيّة ذات النزعة القوميّة العربيّة، وذات النزعة الماركسيّة - الشيوعيّة، تنظر إليّ بنوع من العداء، وتفرض عليّ نوعاً من الحصار والمقاطعة، لكن - وهذا ما تجب الشهادة له - دون أن تغضّ من مكانتي الشعريّة، بحصر المعنى. وكان الوسط الذي أعيش فيه يمارس هو أيضاً هذا النوع

من حصار «الآخر» ومقاطعته. فقد كان الصراع بين هذه الأوساط، كما أشرت سابقاً، نوعاً من الصراع «المذهبي» - في أكثر أشكاله انغلاقاً وتعصُّباً.

في هذا المناخ المغلق كتبت القصيدة التي شكَّلت مفترقاً في طريقة تعبيري الشعري، وفي مقاربة الأشياء هي قصيدة «الفراغ». وقرأت الكتاب الذي سيكون له أثر حاسم في نظرتي الشعريّة، والذي أثّر في نتاج جيلٍ كاملٍ من الشعراء، رؤيةً وإبداعاً، هو كتاب «الصراع الفكري في الأدب السوري» لأنطون سعاده.

- ١٣ -

أ ـ

الشاعر هو دائماً، من خلل شعره، موضع التساؤل. يعجب القارئ أو لا يعجبه. يمدحه أو يهجوه. رأيه في هذه الحالات جميعاً، إجماليّ. بل ليس رأياً، بِقَدْرِ ما هو انطباعٌ عامّ. إنَّها القِسْمة القديمة: مُرسِلٌ ومتلقٍّ ـ ويكون فيها المتلقّي حَكَماً ومِعْياراً.

مع هذا، قلّما نضع هذا القارئ موضع تساؤل. من القارئ؟ كيف يقرأ؟ كيف يفكّر؟ كيف يقوّم؟ ما نصّه المعياري، أو نصّه السلطوي الذي يجابه، استناداً إليه، هجوَم النصّ الحديث؟ بمعنى آخر: ما أدوات النقد الشفويّ، وما مرتكزاته النظريّة ـ الذوقيّة؟ وإذا كان النقد الكتابي يتأمّل في أدواته، ويحاول أن

يطوّرها بتأثير الثقافة الحديثة، فأيّ تطوّرٍ لَحِقَ بأدوات النقد الشفوي ومرتكزاته؟ وإذا التقى القارئ المعاصر بالشاعر الحديث في ندوةٍ ما، واستمع إلى شعره، وأتيح له أن يعبّر عن رأيه، عفويّاً وبلا حرَج، فما يكون مستوى نقده؟ وما تكون علاقة قوله النقديّ بنتاج الشاعر، وماذا يمكن أن يقدّم؟

هذه الأسئلة بعضٌ ممّا كان يشغلنا حين خطر لنا أن نقيم ندوة أسبوعيّة مفتوحة وحرّة لقراءة الشعر ومناقشة قضاياه، سمّيناها «خميس مجلّة شعر».

ب -

كان «الخميس» نوعاً من اللّحظة الاختباريّة في سياق يتميَّز بالبحث والتساؤل. كان نوعاً من إرادة التطوير والتجديد، لا بوصفه تجمّع شعراءٍ تتباين اتجاهاتهم، وحسب، بل بوصفه كذلك تماسّاً مستمرّاً، وحواراً حيّاً مع القارئ.

كنّا ندرك أنَّ القارئ العربي، بعامّةٍ، يقرأ بطريقةٍ واحدةٍ تقريباً، نصوصاً كتابيّة مختلفة: من تاريخ الطبري إلى شاشة السينما، من مقامات الحريري إلى روايات نجيب محفوظ. ذلك أنَّ مخزونه الذّهنيّ - التربويّ واحد، يُمْلي موقفاً واحداً وقراءةً واحدة.

وكنّا نتساءل: كيف نخلخل هذا المخزون، ونلقّحه بعناصر جديدة، تتيح لهذا القارئ أن يكتشف أبعاداً جديدة؟ كيف نخرج القارئ العربي ممّا تعوّد عليه، وألفه، وكيف نقنعه بأن لا ينتظر دائماً من الشاعر القصيدة التي تقول له ما في نفسه، بل أن ينتظر، على العكس، القصيدةَ التي تخرجه ممّا في نفسه، إلى أفُقٍ آخر، وتفرض عليه أن يغيّر عاداته في القراءة، وأن يتساءل حول الشعر، بشكلٍ مختلف، ويثير أسئلة مختلفة؟

كيف نقنعه، بأن يخرج من الحصار العقيم، بين شعر واضحٍ واقعيّ، وشعر غامضٍ لاواقعيّ، - ويرى إلى الشعر في معناه الحقيقيّ: فهو دائماً، واقعي، من حيث أنّه لا يملك إلّا الواقع مادّةً وموضوعاً، وهو، في الوقت نفسه، يتجاوز الواقع، من حيث أنّه مسكون بالممكن، برغبة الكشف عن المجهول، والحدس بما لم يصر بعد واقعاً.

كيف نقنعه، تبعاً لذلك، بأن يتعاطف مع الرّائين، المغامرين، وأن ينقد هو نفسه الحياة السائدة، والقيم السائدة وألّا يضع نفسه في موقع الوسيط الذي يحاكم بسلطة النصوص التي يخضع لها، كلّ نَصٍّ آخر؟ كيف نقنعه بأنَّ حركيّة المصير الذي لا ينتهي، لا تسمح فنّيّاً بتحديد نهايةٍ أو غايةٍ لما يجري في الحاضر، ولا تسمح بأن يُتّخذ ممّا انتهى، معياراً لما لم يبدأ، ولما لا ينتهي.

الرغبة، التخييل، الحلم: الوحدة بين هذه الأبعاد والقوى، وحدة جوهريّة، فكيف نجعل القارئ العربي يتّجه إليها، ويتجاوز المألوف، المعاد، المكرّر؟

حـ -

تلك هي أيضاً بعض الأسئلة التي كانت تُوجِّه إلى حدٍّ، مناقشاتنا في ندوة «الخميس». أقول: إلى حدٍّ، لأن أسئلة الحضور كانت تستدرجنا إلى همومها المباشرة، وكانت تتمثّل، إجمالاً، في أوّليّات، أو في عموميّات. وكان الحضور، في الغالب، من الوسط الجامعي، ومن محبّي الشعر والأدب، وبينهم عدد من الكتّاب والشعراء الناشئين. طبعاً، لم يكونوا كُثْرَاً، غير أنّهم كانوا يشكّلون النماذج الغالبة في الوسط الأدبي من حيث الثقافة، وطرائق الفهم والتقويم. وكان بينهم من يتقبّل «الحديث»، بانفتاحٍ كاملٍ، وحماسةٍ كاملة - لكنّهم لا يعرفون كيف يدافعون عنه، نقديّاً.

يمكن، استناداً إلى الآراء التي كنّا نسمعها، والتي تناهض حركة الحداثة، أن أصف المناخ النقدي الذي كان القارئ يتحرّك فيه، ويخضع لسلطته، بهذه الصفات الأربع:

أوّلاً ـ كان نقداً يفسد الشعريّة أساساً. لأنَّ النقَّاد كانوا ينقدون وفي ذهنهم سؤالٌ يعرفون جوابه سلفاً، ويؤمنون بهذا الجواب. السؤال: «ما الشعر؟»، والجواب: «هو كذا»، بشكلٍ قاطع. الجواب إذن معيارٌ، يُقاس به العمل الشعريّ. ولهذا كان السؤال الدائم الذي يُطرح علينا بخوفٍ وقلقٍ على مصير الوزن والقافية، وبدهشةٍ واستغرابٍ إزاء كلّ كلام على الشعر، خارج المألوف المعروف، كان هذا السؤال: «ماذا يمنعكم من التعبير عن أفكاركم ومشاعركم «الحديثة» في شكل موزون مقفّى؟».

ثانياً ـ كان الناقد ـ القارئ، تبعاً لذلك، يفترض وجود المعنى، بشكلٍ سابقٍ على القصيدة، أو مستقلٍّ عن بنيتها اللّغويّة ـ الفنّيّة، وأنّ القصيدة «وسيط» له، تحمله، وتقدِّمه إلى من يقرؤها. لهذا كان القارئ، قبل أن يفكِّر في القصيدة، يسأل مباشرة: ما موضوعها؟ ماذا يقصد الشاعر؟ ما الغاية؟ ومن هنا كان يفترض إمكان تفسيرها بالعودة إلى مرجعها. أي يفترض أنّها تنقل له ما يعرفه، وتصوِّر له ما يقدر أن يصوّره هو كذلك. فما لا يقبل الترجمة الكاملة إلى لغة النثر، لم يكن مقبولاً لدى القارئ. لذلك أُلحقت صفة الغموض والإبهام بكلِّ قصيدة تتعذَّر ترجمتها إلى لغة النثر.

ثالثاً ـ كان الناقد، القارئ يفترض وجود المثال ـ النموذج

للشعر. وهو مثال ترسّب من النقد التقليديّ، ومن التحصيل المدرسيّ الذي يوجِّهه هذا النقد. لهذا لم يكن قادراً أن ينتزع هذا المثال من ذهنه ـ فكان دائماً، يقيس به القصيدة الحديثة، ويقوِّمها سلباً أو إيجاباً، على أساس بُعدها منه أو قُربها إليه.

رابعاً ـ كان النقد في لبنان، خصوصاً، منهمكاً في تَشْيِيء القصيدة، والنظر إليها، بوصفها شيئاً مصنوعاً صناعةً بارعةً لإرضاء الذوق العام. كان يرى إليها كأنَّها مُنْتَجٌ عمليّ ـ شيء جميل، بين الأشياء الجميلة. وهذه نظرة تجعل عناية القارئ بالقصيدة تتركَّز على ألفاظها وتناغمها ـ وتجعل أبعادها الداخليّة، الشعوريّة والفكريّة، في مرتبةٍ ثانويّة. وهي نظرة تبقي القارئ والشاعر في إطار القيم التقليديّة. فأن يكون الشَّاعر مجرَّد صانع بارع، يعني أنَّه يعيد أو يكمل، بسهولة، ما صنع قبله، وطرائقَ صنعه ـ ممَّا يسهِّل على القارئ، المتآلف مع هذه الصناعة، بحكم مخزونه الذهنيّ ـ التربويّ، الفَهْمَ والتذوُّق. فكأنَّ الشاعر هنا يُنْتِج «ذاكرةَ القارئ» مقدِّماً له بعضاً من مخزونه الذهنيّ ـ النفسيّ على طبق «حديث» الصنع. والنظريّة الشعريّة هنا، التي كانت توجّه الذوق الغالب، تعني استعادة الموروث، مصوغاً أو مصنوعاً بطريقةٍ «حديثة» مع إبدال أسماء الأشياء القديمة ـ بأسماءٍ «حديثة»، ووفقاً لأسس الصناعة القديمة. ومن هنا سلطة هذه النظريّة: لم يكن الخروج عليها، خروجاً على «التراث» وحسب،

وإنَّما كانت تعدّه كذلك، إفساداً لنظام الأشياء، وخروجاً من الشعر إلى اللّاشعر.

هكذا، لم يكن النقد السائد نقداً للشعر في ذاته، بخصوصيّته وما تفترضه، وإنَّما كان نقداً له في علاقاته مع القيم الاجتماعيّة والأخلاقيّة. باختصار، كان الوعي النقديّ الشعريّ وعياً أخلاقيّاً ـ اجتماعيّاً، أكثر ممَّا كان وعياً شعريّاً، بحصر المعنى.

د ـ

في هذا المناخ كنّا نعقد ندوة «الخميس». وقد تأكَّد لنا، في هذه الندوة، أنّ معايير الشفويّة الشعريّة لاتزال تهيمن على فهم القارئ وذوقه. فهو يفضِّل أن يسمع الشعر، وأن يكون هذا الشعر موسيقيّاً، بوزنٍ وقافية ـ وأن لا يوغل في أعماق النَّفس أو المشكلات، بل أن يتناول القضايا المعروفة، التي «يعيشها» الإنسان، فيبتعد عن الغموض، ويكون واضحاً مفيداً. إذ كلّما كانت القصيدة أكثر وضوحاً، كانت أشدّ تأثيراً، أي أكثر فائدة.

تأكَّد لنا، بتعبيرٍ آخر، أنَّ تذوُّق الشعر لايزال يرتكز، أساسيّاً، على القيم الشفويّة، وأنَّ تذوُّق الكتابة وما تقتضيه من خصائص في بنية النصّ ذاته، لايزال أمراً يحتاج إلى نضالٍ ثقافيٍّ طويل.

- ١٤ -

أ -

كان مجيء بدر شاكر السيّاب إلى بيروت، ربيع ١٩٥٧، بدعوة من مجلّة «شعر»، حدثاً شعريّاً - ثقافيّاً. يذكّر مجيئه بمجيء الشعراء العرب، قبله، من شوقي إلى بدوي الجبل. كانت بيروت نقطة لقاء بين الرغبة في الخروج من الثقافة العربيّة «النظاميّة»، الايديولوجيّة، والرغبة في الإفصاح عن المكبوت الثقافيّ - رمز الحرِّيّة والتحرُّر. كانت، بوصفها هامشاً، على الصعيد السياسي العربي، المتن الثقافي العربي الأوّل. وهذا وجهٌ من أوجه تناقضاتها الفريدة، الفنِّيّة. ومن هنا كانت وسطاً يتيح للعربي أن يلتقي بأشياء كثيرة، عزيزة، هي تمنّيات وأحلام بعيدة، في الأوساط العربيّة الأخرى. لذلك لم تكن جاذبيّتها فكريّة وحسب، وإنّما كانت نفسيّة أيضاً.

بهذا المجيء، كان الوسط الأدبي يتحرَّك وينشط ـ كأنّما كنت ترى إلى جسد اللّغة العربيّة ينبض بوحدة الثقافة العربيّة، ووحدة الشعر العربي. ووسط ذلك الرماد السياسيّ الذي كان يهيمن على الحياة العربيّة، كنت لا تلمح، بفضل الشعر، إلاّ لهباً يتصاعد متأجّجاً من وراء الرماد.

غير أنَّ ثمَّة فارقاً بين مجيء السيَّاب، ومجيء أسلافه الآخرين، هو أنَّ شوقي، مثلاً، أو غيره ـ كان يربط القارئ بتجربة الذاكرة، وأمَّا السيَّاب فيربط القارئ بالتجربة الحياتيّة. عند الأوَّل، هاجس الثبات، وقلق الاستعادة والاستمراريّة، وعند الثاني، هاجس التحوّل، وقلق البحث والاكتشاف.

ب ـ

في اللّقاء الشعريّ الذي هيَّأته المجلّة لبدر شاكر السيَّاب، طرح قضيّة الشعر العربي، برؤيا واسعة ونظرٍ عال. قدّم لقصائده التي ألقاها في المنتدى الكبير لجامعة بيروت الأميركيّة، باستشرافٍ نفّاذ يعطي للشاعر دور الرائيّ، وللشعر مهمّة خلق عالمٍ إنسانيّ تسوده قِيَم الحرِّيّة والجمال والخير.

قال: «لو أردت أن أتمثَّل الشاعر الحديث، لما وجدت أقرب

إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقدِّيس يوحنًا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم، كأنَّها أخطبوط هائل».

الحدس الشعريّ، في هذا المنظور، قرين للحدس الدينيّ. والحقّ، كما يرى السيَّاب، أنَّ الشعر والدين «توأمان» - «وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة في الدين، تلاشت هذه الحدود في الشعر أيضاً. فنحن نؤمن ونتديّن، لا سعياً وراء فائدة دنيويّة، ونحن نقرأ الشعر (ونكتبه) لا بحثاً عن منفعة مادِّيّة. ولكنَّنا نعلم أنَّ للدين غايةً نبيلةً، وكذلك الشعر».

ومع أنَّ بين الشعراء من حاول، في سياق التاريخ، أن يتملّص من «الواجب الضخم: تفسير العالم وتغييره»، فإنَّ هذه المحاولات فشلت، ذلك أنَّ هذا الواجب هو في جوهر الممارسة الشعريّة.

ربَّما، بسببٍ من هذا، لا يفهم الشِّعرَ العظيمَ قارئُه، بقدر ما يقلقه، كما يرى ت. س. اليوت. ذلك أنَّ «قراءة قصيدة عظيمة نوعٌ من المخاض، نوعٌ من الميلاد. ولا يولد الإنسان إلاَّ من خلال الألم.» وإذا كان الشعر انعكاساً عن الحياة، فلا بدّ له أن يكون قاتماً مرعباً، لأنَّنا نعيش في عالم «كأنَّه الكابوس المرعب». ومن طبيعة الشعر هنا أن يكشف «للروح، أذرعَ الأخطبوط

الهائل من الخطايا السبع، الذي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها. ولكن مادامت الحياة مستمرّة، فإنَّ الأمل في الخلاص باقٍ مع الحياة. إنَّه الأمل في أن تستيقظ الروح، وهذا ما يحاوله الشعر الحديث».

إذن، ما هذا العالم الذي يعيش فيه الشاعر؟ إنَّه «عالم لا شعر فيه ـ تسوده قيم لا شعريّة، والكلمة العليا فيه للمادّة». ولأنَّه، بسببٍ من ذلك، جامد بارد، كان لا بدَّ للشاعر من أن يلجأ إلى وسائل تشيع فيه شيئاً من الحرارة والدفء، وتحيطه بالحلم، ولطف البراءة الأولى. بين أهمِّ هذه الوسائل، «الأساطير التي لاتزال تحتفظ بحرارتها، لأنَّها ليست جزءاً من هذا العالم». من هذه الأساطير، يخلق الشاعر «رموزاً يبني منها عوالم تتحدّى منطق الذهب والحديد»، كذلك يخلق هو نفسه «أساطير جديدة».

الشعر العربي الحديث، في محاولاته هذه لخلق عالمٍ جديد، يفتح «نوافذ بيته جميعاً لكلِّ الرياح». وإذا كان ممثِّلوه الروَّاد، لايزالون في بدايات تجريبهم الإبداعي، فإنَّهم يثقون ثقةً كاملةً بأنَّهم «يمهِّدون الطريق لجيلٍ جديدٍ من الشعراء، سيجعل الشعر العربي مقروءاً في العالم كلّه».

ح -

لم يكن الجمهور الذي أصغى إلى بدر شاكر السيّاب يألف مثل هذا الكلام على الشعر. فقد فوجئ به، لكنّه فوجئ مع ميلٍ غالبٍ إلى الإعجاب. وإذا أضفنا إلى هذا الكلام (تمكن قراءة نصّه الكامل في مجلّة «شعر» عدد٣، صيف ١٩٥٧)، أحاديثه في «الإذاعة اللبنانيّة»، وفي جريدتي «النهار» و«الجريدة»، وفي اللقاءات والندوات الخاصّة، ندرك إلى أي حَدٍّ كانت الأيّام العشرة التي أمضاها في بيروت، غنيّةً بما أثاره من أفكار حول الشعر العربي الحديث، بخاصّة، والشعر بعامّة، وبما ولّده من نشاطٍ أدبيّ، بحيث تحوّل مجيئه إلى بيروت، رمزاً للوحدة بين شعراء الحداثة العربيّة في هذا الأفق الذي يفتتحونه للثقافة العربيّة ـ وللمستقبل.

د ـ

منذ لحظة لقائنا ببدر شاكر السيّاب، شعرنا أنّنا نكوِّن، بالرغم من تباعدنا الجغرافيّ، وحدة اتّجاه وتطلُّع. وهكذا زادنا حضوره بيننا ثقةً بما نكتب، ويقيناً بما نقول. وفي أثناء مناقشاتنا، كنّا نكتشف كيف أنَّ الحوار بين شعراء مسكونين حقّاً بالشعر، يتمّ كأنَّه نوعٌ من تذكّر أشياء يعرفونها: لا جدل، لا

مماحكة، رغم التباين أحياناً في بعض التفاصيل، لا رغبة في الظهور، لا ادّعاء ـ بل تواضع ببصيرةٍ متفتّحة لا تقف إلّا عند الجوهريّ، فكأنّ تفاهماً عميقاً كان يجمع بيننا، وكأنّ حوارنا ليس إلّا لَمْحاً يدلّ، وإشارة تذكّر.

وقد نشأت بيني وبينه صداقة متميِّزة، شخصيّة وشعريّة، أُعدّها بين أعمق التجارب الصداقيّة التي عرفتها. كنت أشعر أنّه لو قال لي، مثلاً، أرى أن تتخلّى عن شعرك الذي كتبته حتّى الآن، لما تردّدت لحظة في التخلّي عنه. وكان هو أيضاً يشعر الشعور نفسه. فبعد أن اتّفقنا، في أثناء زيارته، على أن ننشر له في منشورات مجلّة «شعر»، مجموعة شعريّة، وضع بين يديّ نتاجه كلّه، وأعطاني الحريّة كاملةً في تقرير ما يصلح منه للنشر، وما لا يصلح. هكذا اخترت له، بين هذا النتاج، مجموعة القصائد التي صدرت باسم «أنشودة المطر»، وأوصيت بإهمال ما تبقّى. وقد وافق على ما ارتأيته، دون أيّة مناقشةٍ، أو أيّ تساؤل.

حين يكون الشعر الهاجس الكيانيّ الأول عند الشاعر، ـ وحين يكون قاعدة النظر، والضوءَ الذي ينيره في مقاربته الأشياء والعالم، يصبح سلوكه نفسه شعراً: تبطل الأشياء الصغيرة ـ الحسد، والغيرة، والتنافس، ويتحوّل الشعر إلى ما يشبه السحر الذي يجمع بين الأطراف، ويغمر الحياة بالبراءة والطهر. بل

يصبح الشعراء كأنّهم شخصٌ واحدٌ بأصواتٍ متعدِّدة. وحين يقول شاعرٌ لأخيه الآخر: لا تعجبني قصيدتك هذه أو تلك، غيِّر هنا، عَدِّل أو احذفْ هناك، يشعر هذا الآخر كأنَّه يسمع نفسه، وكأنّ ما يسمعه يخرج من حنجرته.

عندما أُقارن العلاقة الشعريّة التي قامت بيني وبين بدر شاكر السيَّاب، بالعلاقات السائدة بين الشعراء العرب، أتساءل: هل كنَّا في توهّم، أم في حلم. هل كنّا على خطأ، وغيرنا الصواب؟ وأتساءل: هل يمكن الحقودُ، الكاذب، الصغير النفس أن يكون شاعراً؟ هل الشعر مرتبطٌ جوهريّاً بالخلقيّة العالية، ونُبلِ العقل والقلب؟

القصائد التي نشرتها مجلّة «شعر» لبدر شاكر السيَّاب، قبل صدور مجموعته «أنشودة المطر»، ليست بين أجمل ما كتبه وحسب، وإنَّما هي أيضاً بين أجمل القصائد في الشعر العربي الحديث. و«النهر والموت» ـ إحدى هذه القصائد ـ مفتاحٌ أساسيٌّ بين المفاتيح التي تتيح لنا أن نكتشف بعض الخصائص الفارقة في التجربة الشعريّة الحديثة، وبخاصّة على صعيد اللّغة الشعريّة.

أذكر الآن بدر شاكر السيَّاب ـ أراه في بيتنا، مع جمعٍ من الأصدقاء، نجلس على كراسٍ صغيرة من القشّ، أو نتقاسم خواناً، أو يرتجل بعضنا مقعداً على الأرض، كما يتيسَّر، ونرى

إليـه يقرأ شعـره بصوتٍ يـطلع من عمقٍ خفيٍّ كـأنَّـه يـطلع من قصبةٍ بطول التاريخ العـربيِّ ـ ونصغي إلى ذلك الآتي من البصرة التي وصفها مؤرِّخٌ عربيٌّ بـأنَّها «قلب الدنيـا» ـ نصغي إليه ينقلنـا إلى قلب الشعر.

- ١٥ -

أ -

لم يكن يوسف الخال، في شعـره، «ملهَماً»، بـالمعنى التقليديّ لهذه الكلمة. كان، على العكس، لا يؤمن بـالإلهام في الشعـر. وفي هذا ما كان يشكِّل، موضوعيّاً، ملمحاً من «حداثته»: كـان «صانعاً». ولم يكن في صنعـه «مُترفـاً»، بقدر مـا كان «كـادِحاً». كان في كتابتـه يكبح انـدفاع العـاطفة من أجـل أن يطلق هـدوء العقل. وكثيراً ما بدا لي أنَّ هـاجسه الأوَّل هـو أن يؤسِّس، وأنَّ اهتمامه بإرساء القواعد المؤسِّسة أكثر من اهتمامه بكتابة الشعر.

ولم يكن، إيـديولـوجيّاً، يؤمن بنـظريات «القـوميّة العـربيّـة» و«الوحدة العـربيّة» ـ خصـوصاً بمفهـوميهما اللذين كـانا شـائعينْ وسائديْن. غير أنَّه، حضارياً، كان يؤمن بالعروبة ـ لغةً وثقافـةً. وكـان يعلن، باستمـرار، انتماءه إليهـا، وإلى الحضارة العـربيّة.

وهو، في هذا الإطار، يتابع مبدئيّاً آراء أنطون سعادة.

وكان يوسف الخال مسيحيّاً، لا بالمعنى الطقسيّ ـ الكنسيّ، بل بالمعنى الكيانيّ ـ الميتافيزيقيّ. كانت المسيحيّة تتمثّل، بالنسبة إليه، لا في الكنيسة، بل في شخص المسيح ـ بحياته وآلامه، بموته وقيامته، وبرؤياه للحياة والإنسان والعالم. وكان يعدّ هذه المسيحيّة جزءاً عضويّاً في الكيان الحضاري العربي.

ب ـ

كنّا، هو وأنا، مختلفينْ فنيّاً وفكريّاً، كما أشرت، في أشياء كثيرة ـ نظرةً، ومعرفةً وتقويماً ـ ولم يكن هذا الاختلاف يعرقل عملنا المشترك، أو يبلبل صداقتنا. كان، على العكس، يزيدنا ائتلافاً، ويعمّق معرفة كلٍّ منّا بالآخر ويوثق صداقتنا.

بين القضايا الأساسيّة التي كنّا نختلف فيها، قضيّة اللّغة. كان يعتقد أنَّ اللّغة العربيّة، في شكلها الفصيح السائد، لم تعد قادرةً على مواكبة الحركيّة المتنوّعة الضخمة في الحياة وفي الثقافة، وعلى الإفصاح عنها. وبما أنَّ الإنسان، إبداعاً وهويّةً، هو في المقام الأوَّل، لغة، فقد كان يردّ الضحالة في الإبداع العربي إلى «وضعيّة» اللّغة العربيّة ـ أعني إلى ما كان يسمّيه الانفصال بينها

وبين الحياة، وبينها وبين الفكر. وهو انفصالٌ كان يرى فيه نـوعاً من المـوت. لهذا كـان يريـد أن تنبعث اللغة العـربيّـة في جسـدٍ جديد، كما لو أنَّها تقوم من الموت. وهذا الجسد الجديد لا يجيء إلَّا من التحامها بالحياة اليـوميّة، ومن تكيّفهـا الكامـل مع هـذه الحياة ومستلزماتها ومقتضياتها. لذلك لا بدّ من أن تتوحَّد بحيـاة النـاس، وأن تتماهى معهـا، وبهـا، وفيهـا: أن تصبـح دارجـة، ويـوميّـة، يتكلّمهـا النّـاس ويفصحـون بهـا عن أنفسهم، كـما يتنشّقون الهواء. وسيكـون الفرق بينهـا وبين «أمّهـا ـ الفصحى» قـائماً في تبنّي جميـع الكلمات التي فرضتهـا أو تفـرضهـا الخـبرات الحياتيّة والثقافيّة والتقنيّة، وفي التخلّي عن الإعراب وحركاته.

كان هذا الموقف، باستثنـاء مسألـة الإعراب وبعض القضـايا الفرعيّة المتعلّقة بالمثنيات والضمائر والأسماء الموصولة يبدو لي، من حيث المبـدأ، صحيحاً. غـير أنّي كنت ألاحظ أنَّ شكل طـرحه يظهره كـأنَّه مـوقف من يريـد أن يصلح الإنسان بـاللّغة، أو من يـطالب النتيجة بـأن تكون سببَهـا. وكنتُ أعتقد أنَّ اللغـة، أيّاً كانت، ليست هي التي تعيق الإبداع أو التقدُّم (أو تحقّقهما) وأنَّ العكس هـو الصحيح: العقـل هو الـذي يعيقهما (أو يحقّقهـما). وليس مستوى اللّغة وإبداعيّتها في أيّ شعب، إلَّا محصّلةً لمستوى عقله، قل لي: ما عقلك، أقل لك ما لغتك. فاللغة لا «تمرض» ولا «تعجز» ولا «تموت» إلَّا نتيجة لمرض العقـل الذي يمـارسها،

ولعجـزه وموتـه. وعـلى هـذا كنتُ أقـول، ولاأزال، إنَّ مشكلة الإبداع والتقدُّم في المجتمع العربي ليست في لغتـه، بل في بنيتـه العقليّـة. ولن يتغيّر إبـداعه نحـو الأعمق والأفضل بمجـرَّد تغيير لغته، وإنَّما بتغيير هذه البنية.

ولم أكن أرى أنَّ إلغاء الإعراب وحركاته يطوّر اللّغـة العربيّـة ويجدّدها. كنت أرى فيه، على العكس، إلغـاءً لخاصِّيّـةٍ أساسيّـةٍ من خـواصّها البيـانيّة تتعلّق بـطبيعـة العـلاقـات بـين ألفـاظهـا ودلالات الأشيـاء. فليس الإعـراب، كـما يُجمـع علماء اللغــة، إيضاحاً للمعنى وحسب، وإنَّما هو كذلك رَفْعٌ للالتبـاس، وإزالةٌ للإبهام. فالشيء، كما يقـول هؤلاء العلماء، سواء كـان ماديّـاً أو معنويّاً، مكانٌ لأحوالٍ معنويّة تنشأ له، باستمرار، أحوال دلاليّة متعدّدة ومتباينة، ولهذا يجب أن يكون اللفظ والمعبَّر عنـه، مثله، مكاناً، هو أيضاً، لأحوال متعدّدة ومتباينة، بحيث تقدر الأحوال اللفظيّة أن تعبِّر عن الأحوال الدلاليّة ـ المعنويّة. وهـذا لا يتمّ في اللغة العربيّة إلَّا بالإعراب.

ويجمع اللغويُّون على أنَّ الإعراب اختصّ بالحـرف الأخير من الكلمة لأنَّ وجود الشيء سابقٌ على وجـود الأحوال التي تنشـأ أو تعرض له، ولأنَّ اللفظ لا يوجد إلَّا بوجود حرفه الأخـير، ولهذا لا تحصل العلامـات الدالّـة على الأحـوال المعنويّـة إلَّا بعد تمـام الكلمـة بإعـرابها. فـالأصـل في الإعـراب هـو «جعـل الأحـوال

العارضة لِلَّفظ دلائلَ على الأحوال العارضة للمعنى» كما يقول الفخر الرازي، والحركة هي ما يعرض لِلَّفْظ. الإعراب بالأحرى، كما يقول أيضاً «ليس عبارة عن الحركات والسكنات الموجودة في أواخر الكلمات، بل الإعراب عبارة عن استحقاقها لهذه الحركات بسبب العوامل المحسوسة، وذلك الاستحقاق معقول لا محسوس، والإعراب حاجة معقولة لا محسوسة» (التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب ١ : ٤٧). وعلى هذا، فإنَّ اللّغة العربيّة، دون الإعراب وحركاتِه، تفقد «معقوليّتها» ـ أي تفقد عنصراً مكوّناً لماهيّتها.

ح -

أظنّ أنّه كان لكتابة الأناجيل باللغة الدارجة آنذاك، تأثيرٌ كبيرٌ في لغة يوسف الخال، كتابةً وتنظيراً. وتعزّز هذا التأثير بأفكار عزرا باوند وإليوت، في نتاجيهما النظريّ والشعريّ، وبما حقَّقه دانتي، قبلهما. وقد اختار في أواخر حياته أن يكتب باللغة التي اقترحها: العربيّة الدارجة كأنَّما أراد أن يترك هذه الكتابة بمثابة وصِّيّة لغويّة وشعريّة. وأودُّ هنا أن أكرِّر أنّه لم يكن يضمر في دعوته إلى اللغة العربيّة الدارجة أيّ عداء أو تنكّر لتاريخ اللغة العربيّة، فقد كان يدعو بإلحاح دائم إلى الارتباط بتراث

العربيّة الفصحى، والاعتزاز به، وإعادة قراءته باستمرار في ضوء الحاضر. وكان يؤكِّد أنّ لهذا كلّه أهميّةً كيانيةً، فهو يلزمنا بأن نضيف إلى السؤال: من كنَّا أمس؟ السؤال الآخر الأكثر تعقيداً وإلحاحاً: من نحن الآن؟

وفي هذا كلّه، كان يخالف سعيد عقل في دعوته، خصوصاً إلى الكتابة بالحرف اللّاتينيّ، ويخالف الدعوات الأُخرى إلى دارجةٍ كان يسمِّيها لهجة محلِّيّة.

د -

كنَّا، على صعيدٍ آخر، صعيد الممارسة الكتابيّة، نعمل على إخراج العروبة من سجن النظرة التي تحصرها داخل كبرياء الاعتداد المنغلِق على الذات، وعنجهيّة الأنتماء المكتفي بذاته، ورفض الآخر. كنَّا نريد أن نخلخل هذه الرؤية شبه العنصريّة التي تحول دون أن يجد العرب لهم مكاناً حيّاً وخلّاقاً في حركة التاريخ.

وكنَّا، في هذا الأفق، نريد أن نربط الشعر العربي بحضارة الأرض التي نشأ فيها، وامتدّ، وتأصّل، بحيث تندمج اللغة العربيّة والأساطير والقصص العربيّة، بأصولها - بدءاً من

السـومريّـة، البابليّـة، الكنعانيّـة، الآراميّة، إضـافـةً إلى العـالم اليوناني. هذا هو تراث الثقافة العربيّة ـ هضمته اللغـة العربيّـة، وأضـافت إليه، ونَـوَّعت عليه. ولـذلك، حـين كنّـا نتكلَّم عـلى الثقافة العربيّة، كنَّا نضمر هذا التراث، ونعدّه أصولاً لهـا وجزءاً منها. وكنّا مع ذلك نؤكِّد على أنَّ اللغة العربيّة لعبت دوراً حاسماً يجعل من العرب حلقةً فريـدةً في تاريـخ الإنسانيّـة: حملوا تراث العالم قبلهم، وأَدخلوه في ذاكرة حضارةٍ جديـدة تجمع الشعـوب كلّها في تاريخٍ إنسانيٍّ واحد.

هـ ـ

كـان يوسف الخـال، في كـلّ مـا يتعلّق بـالشعـر والكتـابـة، متواضعاً إلى درجة الغياب أحياناً، لكن تواضع العارف، الواثق بنفسـه وعمله. وفي هذا التّـواضع، كـان يتّجـه إلى الآخـرين، ويبشِّر بهم، ويقـدّمهم. كان يبـدو كأنَّـه يحرص عـلى أن يكـون الأخيرَ دائماً. وكانت الثقة التي يتسلّح بها تبدو أحيـاناً كـأنَّها نوعٌ من العناد والمكابرة.

كنَّـا نقرأ معـاً، قبل النشر، مـا يكتبه كـلٌّ منَّا. كنّـا في هـذه القراءة نتحوّل غالباً كأنَّنا صوتٌ واحدٌ لكاتبٍ واحدٍ. ما يقترحـه

أقبله، وما أقترحه يقبله. ثمَّ نخلص معاً إلى النصّ الذي نقبله معاً. وكنَّا في معظم الحالات، نركِّز على ضرورة الحذف، وعلى الإيقاع إن كان النصّ موزوناً، وعلى بنية النصّ وتكوينه، لكي لا يبدو مجموعةً من الأفكار والصور، يُضَمُّ بعضها إلى بعض، اعتباطاً، ودون أيّ مسوّغٍ فنّي.

وكانت الصداقة، بالنسبة إلى يوسف الخال، خصوصاً مع الشعراء، بالغة الأهمِّيّة، لا يجوز التفريط فيها. وكانت صداقة بعضهم، بالنسبة إليه، أكثر شعريّةً من نتاجهم الشعري ذاته. لكن، لم يكن بدٌّ من اتّخاذ قرارٍ ما، في ما يتعلّق بنشر النصوص الشعريّة التي ترسل إلى المجلّة. وهذه المهمّة كان يسندها إليَّ بالصيغة التالية: رأي أدونيس في النصّ هو الذي يرجّح نشره، أو عدم نشره. وكان يقول ذلك للجميع. هكذا كنت، في كلٍّ ما يتعلّق بالنشر في مجلّة «شعر» محور الخلاف والنقد، والعداء. ومعظم عداواتي مع الشعراء وغيرهم بدأت في مجلّة «شعر»، ولاأزال أحصد نتائجها حتّى اليوم، وهي نتائج ليست سهلة أبداً. ذلك أنَّ بعض الذين عادوني نافذون، وقد مزجوا عداواتهم، الشعريّة مبدئياً، بأشياء أخرى كثيرة، بينها السياسة والدين. لكن ما يعزّيني هو أنَّ آرائي في نتاج هؤلاء كانت صائبة. واليوم يبدو هذا النتاج، الوفير المتنوِّع، ودون استثناء، خارج الشعر ـ بمعناه الحقيقي، وبحصر المعنى.

- ١٦ -

أ -

«هل عنده شيء؟» هذا هو السؤال الذي كان يطرحه يوسف الخال، عندما كنّا نتحدّث عن شاعر، أو نقرأ نتاجه. ويعني بسؤاله هذا: هل يكتب شعراً مختلفاً؟ أعنده لغة شعريّة خاصّة؟ وكان احتفاؤه بكلّ شاعر «عنده شيء» احتفاءَ مكتشفٍ حَظِيَ فَجْأةً بما كان بعيداً مخبوءاً، يبحث عنه، وينتظره. ومنذ أن يرى نتاجه، يغمره الفرح، فيسارع إلى العمل على نشره في المجلّة، أو في كتابٍ مستقلّ. ثمّ يملأ مجالسه بالحديث عنه. كان، لشدّة إيمانه بالتجديد والإبداع، يحتفي بهما في أيِّ مجال، وأيّاً كان الأشخاص الذين يحقّقونهما كأنّهما تجديده وإبداعه الخاصّان. كان يجد نفسه في كلّ شيءٍ جميلٍ حقيقيّ. ويؤسفني أن أقول هنا إنّ بين أولئك الذين احتفى بهم، أشخاصاً لم يكونوا، من نواحٍ

كثيرة، في مستوى هذا الاحتفاء. كانوا دونه، سموّاً ورفعةً ومحبّةً.

ب ـ

لم يكن يوسف الخال يبدع القصيدة وحدها، وإنّما كان أيضاً يبدع وضعها في كتابٍ، ويبدع الكتاب. ومعظم الكتب التي أصدرها عن دار مجلّة «شعر»، كانت بالنسبة إليه نوعاً من العيد. كيف كان يختار الورقَ، والقياسَ والخطَّ والحروفَ، والبياضَ، والغلافَ ـ الغلاف خصوصاً: عتبة الكتاب. لم يكن هذا كلّه يكشف عن ذوقٍ رفيعٍ وحسب، وإنّما كان يكشف كذلك عن ولعٍ رفيعٍ بالكتاب، وتمجيدٍ رفيعٍ لفكرة الكتاب. ولاتزال بعض الكتب التي نشرها تُعَدُّ بين أجمل الكتب التي صدرت بالعربيّة منذ نشوء مجلّة «شعر». فلم يكن الكتاب، بالنسبة إليه عملاً تجاريّاً، وإنّما كان قضيّةً ثقافيّةً وعملاً فنيّاً. وعندما كان يقرأ مخطوطةً لكاتبٍ أو شاعرٍ ويعجب بها، كان يتألّم كثيراً لقلّة الإمكانات الماليّة التي لا تسمح بنشرها. كان، مع ذلك، في أوقاتٍ كثيرة، يصرف من ماله الخاصّ، القليل، لنشر الكتب التي يرى فيها شيئاً جديداً. هكذا كانت الحال مع رواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي و«أنشودة المطر» لبدر شاكر السيّاب

و«حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط و«لن» لأنسي الحاج. وأقول هذا تمثيلاً، لا حصراً.

حـ ـ

يصعب الكلام على الجانب الشخصيّ في نشاطنا المشترك في مجلّة «شعر» ـ مجسَّداً في «هيئة تحرير» أو في «مجموعة». وربّما لايزال الوقت باكراً غير أنَّني أعتقد أنَّ هذا الجانب مهمٌّ جدّاً لأنّه يضيء الحركة من داخل، ويساعد في رَوْزِ الشخص، رأياً وخلقاً. مع ذلك، لن أتكلَّم هنا إلاَّ على علاقتي المباشرة الخاصّة مع يوسف الخال، في السنوات الأولى من تأسيس المجلّة، مشيراً إلى أنَّني أحتفظ بصورةٍ حميمة كأنَّها جزءٌ منّي عن علاقتي بأنسي الحاج، خصوصاً.

المصارحة، بشكل عام، صعبة، وهي بين الشعراء، أشدّ صعوبة، فقد تؤدّي، غالباً، إلى عداء، أو إلى قطيعة مضمرة تغطّيها المجاملة، إن لم أقل: يغطّيها النفاق. وهذا ممَّا لم يختبره أحد، كما أُتيح لي، لأسبابٍ متنوِّعة، أن اختبره. ومع ذلك، فإنَّ غياب المصارحة يؤدِّي إلى نتائج أكثر خطراً وسوءاً.

بدئيّاً، تأسّست المصارحة بيننا، يوسف الخال وأنا.

صديقان، قبل الشعر والعمل له، وفيهما: إذن، هناك، أوّلياً، انعدامٌ لحسّ التنافس واحترامٌ عميقٌ متبادل، يقوم على احترام الاختلاف، وعلى احترام الأخطاء، والضعف.

كنّا بدئيّاً، مختلفيْن: له أفقه الشعري وطريقته، ولي أفقي وطريقتي. وقد استمرّت علاقتنا، في مستواها الرفيع العميق، حتّى بعد أن انفصلتُ عن «المجلّة». وأعرف أنّ انفصالي عنها، كان ضربة قاسية، بالنسبة إليه شخصيّاً. غير أنّه، فيما بعد، خصوصاً بعد توقف المجلّة، تفهّم انفصالي، وأدرك أسبابه التي لم تكن شخصيّة أبداً، وأعطاني، عمقيّاً، الحقّ.

د ـ

تخليص الشعر من الانحياز إلى «المفيد»، «العملي»، «المباشر»، تحريره من التسيّس ومن الوقوع في أشراك الايديولوجيّة، إبقاؤه تعبيراً حرّاً مستقلاً، والعلوّ به إلى مستوى المشكلات الكيانيّة الكبرى، والتشديد على أنّه التعبير الأكمل والأسمى عن الإنسان: تلك هي بعض من الهموم التي شغلتنا في مجلّة «شعر». وكانت الحركة الشعريّة العربيّة، خارج مجلّة «شعر» ـ آنذاك، غارقة في الايديولوجيّة وفي ثقافة الأنظمة.

كانت بين شعـرائها مـواهب كثيرة، دون شـكّ، غير أنّها كـانت مـطموسـة تقريبـاً وراء الهديـر السياسيّ ـ الايـديولـوجيّ. كانت الأفكـار القوميّـة التي تتمحور حـول قضيّة فلسـطين خصوصـاً، والأفكار التقدُّميّة، بعامّـة، الاشتراكيّـة والشيوعيّـة، بخاصّـة، ـ مروراً بالأفكار المناهضة للاستعمار، وهذه كانت مشتركـة عامّـة، هي التي توجّه الكتابة الشعريّة، وتوجِّه كذلك الذائقة الشعريّة. هكذا كانت بمثابة الدِّهان الذي يموّه الدمامـة. كان هنـاك اعتقادٌ عـامٌّ وساذجٌ أنَّ الشعـر يكون عـظيـماً لمجـرَّد أن يتنـاول قضـايـا عظيمة. فأيّ شيء كان يُكتب عن الجـزائر أو فلسـطين أو الثورة النَّاصريّة، أو ضدّ الاستعمار، بشكلٍ عامّ، والولايـات المتّحدة، بشكـلٍ خاصّ، يجـد طريقـه الملكيّ إلى النشر، ويجـد قـاعـات تستقبله، وجمهوراً يصفّق، ويطرب، كـأنّما كـان يعتقد أنّ سـماع هذا الشعر يركّب له أجنحة.

وقف أصحاب هذه الاتجاهات جميعاً، ضدّ مجلّة «شعـر»، كما أشرت، بوصفها حـركة، وضـدّ شعرائهـا ـ لا بوصفهم شعـراء وحسب، بل بوصفهم أشخـاصاً، كـذلك. وكـانت بؤرة العداء للمجلّة وشعرائها، تتمثّل في دمشق وبغداد. وممّـا تجدر الإشـارة إليـه هنا هـو أنّ التـأثـير المغـيّر الحـاسم عـلى الشعـر في هـاتـين العاصمتين التاريخيّتين، هو تأثير هذه الحركة وهؤلاء الشعراء.

منعت المجلّة، ومنعت منشوراتها، ومنعت دواوين شعـرائها،

قطعيّاً، من الدخول إلى هاتين العاصمتين. وأسهم في هـذا المنع كتّابٌ وشعراءُ لايزالون أحياء ـ وندعـو لهم بطول العمـر ـ وقفوا أقلامهم على تسويغ القمع، والرقابة، والدّفاع عنهما. والغريب أنَّ بينهم الآن من لا يكتب إلاَّ عن حرّيّة التعبير، وعن الحرّيـة، بعامّة.

وكان الهجوم علينا من الشراسة والحقد، بحيث خُيِّل لكثيرين من القرَّاء أنَّ مجلّة «شعر» وشعراءها جيش استعماريّ!

هـ ـ

كنّا نعجب من ذلك «السحـر السياسيّ» الـذي يقلب الفرد، أو ينقلب فيه الفرد إلى مجرَّد شيء يُصْنع كبقيّة الأشياء. ثمَّ، وفقاً للظروف، يوضع على مِنصّةٍ عالية، أو تحت القـدمين. يُقَـدَّس، أو يُـدَنَّسُ، فجأةً، ودون تفسـير. ولم يكن ذلك «السحـر» يشوّه الثقـافة وحـدها، وإنّمـا كان يشـوّه الإنسان من داخـل، ويشـوّه الواقع، ويشوّه العقل والمنطق. وكان عَجبُنا يزداد عندما نرى أنَّ الكتَّاب والفنَّانين والمفكِّرين هم أدوات هـذا التشويـه. فقد كنَّـا نفترض أن يكونوا، على العكس، الضمـير السّاهـر على العـدالة والحرِّيّة، السَّاهر على الإنسان وكرامته وحقوقه، بوصفه إنسـاناً،

فيما وراء كلّ انتماء، وكلّ اتّجاهٍ، وكلّ سياسة. لكن، كم كنّا سُذَّجاً. كان عليك عندما تريد أن ترى سجّاناً حقيقيّاً، أو شُرطيّاً حقيقيّاً أن تذهب لتراه بينهم وفيهم، يجلس بين الكتب، لا لكي يهيّىء مستقبل الإنسان والحرِّيّة، بل لكي يهيّىء السلاسل والسجون.

لم يتركوا تهمةً إلّا تفضّلوا وخلعوها علينا، لا في الميدانين السياسي والثقافي وحسب وإنّما اتّهمونا كذلك في سلوكنا وأخلاقيّاتنا. كان بعضهم يروي مؤكّداً ضلوعنا في العَمالة ـ يوسف الخال وأنا ـ أنَّ كلّاً منّا يدخِّن الغليون، وأنَّ في بيت كلٍّ منّا بَرّاداً، وأنّنا لا نشرب غير الشراب الأجنبي الفاخر! وكنّا نكرِّر: يا للكارثة! إن كان هؤلاء هم الذين يعملون لمجتمعٍ عربيٍّ جديد، فأيّ مجتمع سيكون، وإلى أيّة هاوية يقودونه!

كنّا، أحياناً، نحاول ألّا نصدّق. ونقول: لعلّها الغيرة والحسد والتنافس. وندخل هذا كلّه في باب العلاقات الصّعبة بين الشعراء والكتّاب، لكت كانت خيبتنا تزداد مرارة.

كنّا أحياناً نقول ربّما كان هذا سلوكاً خاصّاً بالطبقة «الثانية» فَلْنحاول أن نتّصل بالطبقة «الأولى»، طبقة الرؤساء والقادة، لكي نوضح أهدافنا، وما نحاول أن نفعله، لعلّهم يفهموننا.

وأُتيح لنا مصادفةً أن نقابل ـ يوسف الخال وأنا، الأستاذ

المرحوم ميشيل عفلق، وكانت دمشق آنذاك، بمعظم كتّابها، طليعةَ الذين يحاربوننا كما أشرت ويعملون على استئصالنا من الوجود الشعريّ العربيّ.

قال يوسف:

ـ لنمضِ، هذه مناسبة لإيضاح موقفنا وآرائنا. في كلٍّ حال لن نخسر شيئاً.

قلت له:

ـ أنت واهم. أنا شخصيّاً لن أذهب معك. اذهبْ وحدك، إن شئت.

ـ لكن أليس الأفضل أن نختبر كذلك هذا الوهم؟

ـ أُفضّل في جميع الحالات، أن تذهب وحدك.

وذهب يوسف الخال وحده، واتفقنا أن أنتظره حتّى يعود. كان اللّقاء في فندق بلازا (الحمرا ـ بيروت). وعاد يوسف الخال حزيناً ـ لكن بدهشة من لا يصدِّق، وأَعتذر للقرَّاء عن سَرْد ما قاله لي. ربّما فعلت ذلك في وقت لاحق وظرف آخر.

- ١٧ -

أ -

كنت دائماً شديدَ الحرْص على أن يكون المناخ الثقافي الذي أنتمي إليه، عالياً ونقيّاً. فالثقافة هي التي تفصح الإفصاح الأكثر عمقاً عن شخصيّة الإنسان وهويّته، وهي التي تتيح له أن يأخذ مكانته ودوره في العالم. وهذا ممّا يقتضي أن يكون مستوى الخلاف بين الشعراء والكتّاب والمبدعين إجمالاً، عالياً ونقيّاً هو أيضاً، يؤكّد، قبل كلِّ شيء، على كرامة الشخص، وعلى حقوقه وحرّيّاته. دون ذلك، لا تتشوّه العلاقات والقيم وحدها، وإنّما تتشوّه كذلك اللّغة نفسها.

ب -

كيف يحدث، مثلاً، أنَّ الكتّاب في مختلف المجتمعات الحديثة، يركّزون اهتماماتهم على البحوث والكشوف والتحوُّلات، إلاَّ في المجتمع العربي حيث يتركَّز الاهتمام على الشخص: كيف «نمدحه» أو «نهجوه»، كيف «نقرّبه» أو «ننبذه»، كيف «نوطّنه» أو «ننفيه»؟

كيف يُتاح، مثلاً، في المجتمع العربي، لأيِّ فردٍ أن يتهجَّم على أيِّ فردٍ آخر، متى شاء، وكيفما شاء، موجّهاً إليه التهم التي تمسّ حياته الشخصيّة والعامّة على السواء، وهي غالباً تهم في مستوى القتل؟ وكيف يحدث أن يُفتح لهذا الفرد وأمثالِه المجالُ، واسعاً معزّزاً، في مجلاَّتٍ وصحفٍ عربيّةٍ كثيرة، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، بحيث أنَّك، حين يتيسَّر لك أن تمسك بواحدةٍ منها، تشعر أنَّها ليست مكاناً للغة بِقَدْر ما هي مكانُ للذبح: ذبح الآخر المخالف أو المختلف، وتقديم لحمه لجمهور الآكلين، على أطباقٍ «جذّابة» ومتنوِّعة؟ وكيف يحدث أن تزول في هذا الذّبح وطقوسه، جميع التناقضات بين اليمين واليسار والوسط، فنرى كيف تتعانق فيه مجلّة أو جريدة «رجعيّة» وأخرى «تقدميّة»، وتنامان في سريرٍ واحدٍ، على وسادةٍ واحدة؟

هذا، دون أن نشير إلى شقاء اللغة العربيّة، هنا، بأبنائها

هؤلاء، حيث نشعر أنَّ هذه اللغـة، الفريـدة البهاء، تتحـوَّل في كتابتهم إلى مستنقعٍ آسنٍ، تتعفّن فيه الحياة العربيّة خليّةً خليّة، ونبضةً نبضة.

وكيف يحـدث أن تكون هـذه الظاهـرة خاصّـة، حتّى ليمكن وصفها بأنَّها عربيّة، ذلك أنَّها غير موجودة، بمثل هذا المستـوى، في أيّ بلدٍ من بلدان العالم؟

ج -

بـين هؤلاء الذين نـذروا حياتهم ونشـاطهم لمهـاجمتي، أفـرادٌ أعذرهم، خصوصاً أنّني أعرفهم معرفةً كـاملة. إنّهم «مصابـون» بداء سمّاه بعض الأصدقاء «داء أدونيس». وهـو يذكّـر بأسـطورة جـانوس: لـه وجهان، الأوّل كـرهٌ لا يـوصف، والثـاني حبٌّ لا يوصف. التهجُّم عليّ، اليوم، بكرهٍ ضخمٍ هو بالنسبـة إليهم، علاجٌ، كما كان التقرّب إليّ، أمس، بحبٍّ ضخم، علاجاً، هـو أيضاً.

هكـذا، لا يخطر هؤلاء عـلى بالي، في كتـابتي هنا، وأتمنّى لهم الشفاء.

كذلك، لا أذكّر بأولئك الذين يرابطون حرّاساً أمناءَ على بابٍ

ما، أو حديقةٍ ما، أو مؤسَّسةٍ ما، فهؤلاء لم يكونوا يوماً في حاجة إلى أن يقرأوني. وهم لا يفهمونني، ولن يفهموني. إنَّهم يعملون ضِدّي كأنَّهم «قرأوني» سلفاً، لا في ما كتبت في سالفِ أيَّامي، بل في ما سأكتب أيضاً في مقبلها.

أضرب صفحاً كذلك عن بعضهم ممَّن لم يحقِّقوا طول حياتهم شيئاً ذا قيمة، وليس لهم اسمٌ في عالم الكتابة ـ أولئك الذين لا يحلمون بأكثر من أن يُقال عنهم: هؤلاء من أعداء أدونيس، ومن مهاجميه.

د ـ

أفكِّر في آخرين يرمونني هم أيضاً بتهمٍ متنوِّعة، تتولَّد في الأغلب عن التباسٍ يتولّد بدوره من سوء القراءة، أو سوء الفهم. وأُحبُّ أن أشير هنا إلى نموذجين من هذا الالتباس.

يكمن الالتباس الأوَّل في عبارة وردت في حديثٍ لي، هي القول: «أنا أكبر من الحزب»، وسبب الالتباس عائد إلى قراءتها، خارج سياقها، وفي معزلٍ كاملٍ عَمّا قبلها وعمّا بعدها. إذ لو تأمَّل الذين قرأوها في الفقرة ذاتها التي انتزعت منها، لرأوا أنَّني أثني على هذا الحزب، معتزّاً بانتمائي إليه، عبر ثنائي على

أفكاره، وعلى الأفق الذي تأسّس فيه. ولكان جديراً بهم، تِبْعاً لذلك، أن يتساءلوا: كيف يمتدح شخصٌ الحزب هذا الامتداح، ويقول عنه في الوقت نفسه، إنّه أكبر منه؟ ولكانوا، استناداً إلى ذلك، فطنوا إلى أنَّ في الأمر التباساً. لكنَّهم، بدلاً من هذا المسلك الذي تمليه أبسط القواعد المعرفيّة، لم يروا من الحديث كلّه إلاَّ تلك العبارة. وراحوا يصبّون عليّ غضبهم وشتائمهم مجروفين بتأويلها الخاطئ. وإنّها لمفارقة تضحك أن يتخذ بعضهم من هذا الثناء ذاته على الحزب، في هذا الحديث ذاته، حجّةً جديدةً عليّ يدلّل بها على استمرار انتمائي إلى الحزب، وإذن على كوني لاأزال موضعاً لمختلف أنواع الشبهات والتهم!

كان يفترض في هؤلاء الذين ينتمون إلى حركةٍ فكريّةٍ عقلانيّةٍ قبل كلِّ شيء، أن يعملوا عقولهم، قبل إصدار أحكامهم. أن يتساءلوا، مثلاً، أين وردت هذه العبارة، وكيف؟ أفي كتابٍ مدروس مدقّق، أم في حوارٍ صحافيّ؟ ومن نقل هذه العبارة؟ وهل قيلت كتابيّاً أو شفويّاً؟ وفي أيّ سياق؟ بل كان في إمكان بعضهم أن يسألني مباشرة، ويستوضحني.

وفي مثل هذه الحالات، لا يجوز ـ تمشياً مع الظنّ الجميل، نسيان الخطأ المطبعي. خصوصاً أنَّ الطباعة العربيّة تفتقر، غالباً، إلى الأمانة والدقّة والإتقان. ونعرف جميعاً أنَّ النقطة

زائدة أو ناقصة، في كلمة ما تقلب عاليها سافلها، وتذهب بها من القطب إلى القطب، فكيف يكون الأمر في عبارة؟ للمناسبة، هناك نقدٌ لبعض قصائدي، منشور، بني في معظمه على أخطاء مطبعيّة ظنّها الناقد الذي أحترمه كثيراً، تغييراً قمت به. ومثل هذا النقد يطرح قضايا بالغة الأهميّة.

إلى ذلك، لم يعد هؤلاء «الرفقاء» يتذكّرون من هذا الآثِم - أدونيس، إلاّ هذه العبارة مهملين تاريخه كلّه، وكتاباته كلّها، وحياته كلّها - لكي لا أقول آلامه، ونضاله، وعذاباته في سبيل هذا الحزب نفسه. أصبح، بالنسبة إليهم، مختصراً في هذه العبارة. أفليس مثل هذا الموقف نوعاً من السحر في أدنى أشكاله بدائيّة؟

بعد ذلك، هَيّا أَوضح!

وما أسرع ما تتحوّل المسألة إلى إشاعة: كيف «توضح» الإشاعة أو «تردّ» عليها؟

لكن، ما الحزب، أيّ حزب؟

إنّه مستويان: فكرة، ومؤسّسة تجسّد هذه الفكرة. وهو، بوصفه مؤسّسة، يقوم استناداً إلى مدى تجسيده هذه الفكرة، وإلى مدى حركيّتها تطابقاً مع حركيّة الفكرة. وأمّا عندما تصبح المؤسّسة «كرسيّاً»، أو «امتيازاً» باسم الفكرة، فإنّ ذلك يكون

دليلاً على انهيارها. وحينذاك لا يكون المبدع وحده أكبر من المؤسَّسة، بل يكون كلّ عضوٍ فيها، بوصفه إنساناً، أكبر منها. أذهب إلى أبعد من ذلك: الإنسان أكبر من المؤسَّسة، بإطلاق. هو خالقها، وهو يغيّرها. فهي لخدمته، ومن أجله. فلئن كان الإنسان أكبرَ ممَّا هو دائماً، بوصفه مشروعاً ـ اتّجاهاً نحو، وتطلُّعاً إلى، فبالأحرى أن يكون أكبَر من المؤسَّسة، أيّة مؤسَّسة.

هـ ـ

لا يكمن الالتباس الثاني في عبارة تنتمي إلى المجال السياسي، شأن الأولى، بل في عبارة شعريّة محضة، انتزعها التأويل الخاطئ من سياقها، ونسبها إلى المجال الديني. ففي الأيَّام الثقافيّة التي أقيمت في عمَّان احتفاءً بالانتفاضة الفلسطينيّة (٨ ـ ١٥ كانون الأوَّل ١٩٩٠)، قدّمت قراءةً شعريّة، ألقيتُ فيها مقاطع من قصيدة «الوقت» المنشورة في «كتاب الحصار»، والتي كتبت في المناخ الذي رافق حصار بيروت سنة ١٩٨٢. وعندما بدأت أقرأ أحدَ المقاطع التي ورد فيها هذا السّطر: «لم يعد يعرف أنّ الله والشاعرَ، طفلان ينامان على خدّ الحجَرْ»، صرخ بعض الحضور، بصوت واحد: «الله أكبر، لقد كفر»، هكذا ببساطة، كأنَّهم يتنشّقون الهواء! ومن هؤلاء؟ طلبة

جامعيُّون سيكون معظمهم بين الذين سيقودون مجتمعنا، وثقافتنا. أليس هذا الصراخ (وقد سبقته مناشير تحكم عليّ بالكفر) في أبسط ما يوصف به، بُعداً عن الإنسان وعن الدين وعن الفكر في آن؟ وكيف يحقُّ لهم إطلاق أحكامٍ تؤدِّي إلى تشويه صورة الدين، وصورة المؤمنين به. إنَّه جهلٌ يميت به أصحابه ما يزعمون أنَّهم يحيونه. وهو أوّلاً جهلٌ باللغة، اللغة العظيمة التي نزل بها هذا الدين. ولو أنَّهم يعرفونها لعرفوا أنَّها، في أكثرها، مجاز كما علّمنا أسلافنا من علمائها، ولأدركوا أنَّ لغة الشعر مجازٌ ثانٍ داخل المجاز الأوّل ـ مجاز المفردات. ومعنى ذلك أنَّ ما تقوله لغة الشعر، لا ينظر إليه، بأيّة حالٍ، بمعيار «الخطأ» و«الصواب»، «الباطل» و«الحقّ»، فبالأحرى أن لا ينظر إليه بمعيار «الإيمان» و«الكفر». فما تقولهُ هذه اللغة تخييل ورمز، وليس واقعاً وحقيقة.

بل إنّ البُعد المجازيّ في اللغة القرآنيّة نفسها، يطرح مشكلات تهون عندها كثيراً المشكلات التي تطرحها لغة الشعر. كيف نفسِّر اختلاف آياتٍ كهذه، تمثيلاً لا حصراً:

﴿يدُ الله فوق أيديهم﴾ (١٠/٤٨).

﴿بيده الملك﴾ (١/٦٧).

﴿ومريم ابنة عمران التي أحصنت فرجها فنفخنا فيه من روحنا﴾ (١٢/٦٦).

﴿ومكروا ومكر الله والله خير الماكرين﴾ (٣/٥٤).
﴿ومكرنا مكراً وهم لا يشعرون﴾ (٢٧/٥٠).
﴿ثمَّ استوى على العرش﴾ (٧/٥٤).
﴿يحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية﴾ (١٧/٦٩).

أقول كيف نفسرٍّ مثل هذه الآيات، إذا أهملنا مجازها اللغويّ؟

إنَّ التفسير الحرفيّ المباشر لنصّ ما هو، في مثل هذه الحالة، تشويهٌ كامِلٌ للنصِّ وللّغة في آن. وهو تفسيرٌ ملأ ثقافتنا ماضياً، ويملؤها حاضراً بآفاتٍ تؤدِّي إلى تصويرها كأنَّها ثقافَةٌ قاصرةٌ، ومحدودة، ومغلقة، وضدّ الإنسان والعقل.

و -

ولئن أحسنَّا الظنّ في هؤلاء المؤوّلين، وقلنا: كلاَّ، لا تحرِّكهم أيّة غاية سياسيّة، فإنَّ المسألة تظلُّ، من حيث النتائج، هي نفسها. بل ربَّما كانت أشدّ خطورةً، لأنَّها تمسّ القراءة بالذَّات، أي أنَّها تمسّ المفصل الأساس الذي يصل بين الكاتب والقارئ - حيث ينشأ تفاعل الأفكار، وتبدأ القيم بالتكوُّن. قلت: أشدّ خطورةً، لأنَّ النصَّ يُشوَّهُ في مهده: يُكْتفَى منه بجملةٍ، أو

كلمةٍ، أو صورةٍ، فتُعزل وتبرز ويركّز عليها بشكلٍ يحجب أو يشوّه ما تبقّى منه. هكذا، بدلاً من أن يُقرأ ـ لا بوصفه كلاً وحسب، بل أيضاً ضمن سياقه في المشروع الكتابي الذي يؤسّس له صاحبه، يتحوّل، على العكس، إلى بضع كلماتٍ مجزّأة، ويحكم عليه استناداً إليها. وكثير من هؤلاء الذين يمارسون مثل هذه القراءة «يحرّفون الكلم عن مواضعه» (٤٦ : ٤/١٣ : ٥)، أو «يحرِّفونه من بعد ما عقلوه» (٧٥ : ٢). استطراداً، أشير إلى أولئك الذين يُصدرون أحكاماً نقديّة يمليها جهلهم، كمثل الأحكام التي يطلقها بعضهم على الشعر الحديث، وهم لا يعرفون أن يميِّزوا مثلاً، بين موزونه ومنثوره، وكمثل الأحكام التي يطلقها آخرون على شعراء متّهمين إيّاهم، مثلاً، بالنقل عن شعراء أجانب لم يقرأوهم قطّ، ولا يعرفون أن يقرأوهم، أو يقولون عنهم بأنّهم متأثّرون بتيّارات واتجاهات لا يفقهون منها شيئاً.

إنَّ مثل هذه القراءة تكاد أن تكون سائدةً في المجتمع العربي، والسبب في ذلك عائِدٌ إلى الخلافات السياسيّة والدينيّة والاجتماعيّة، إضافة إلى انعدام الثقافة العميقة الخلّاقة، وإلى الأهوال التي تولّدها العلاقات الشخصيّة سلباً وإيجاباً. بل يمكن القول إنّ جزءاً كبيراً من تاريخنا الثقافي مشوّهٌ بمثل هذه القراءة، ومقزَّم ومسجون. وإذا تذكّرنا أنَّ الأفكار مهما كانت عظيمة،

تأخذ في الممارسة حجم العقول التي تنادي بها، فإنَّنا ندرك السرّ في ضيق بعض الأفكار عندنا، وفي صغرها، وفي محدوديَّتها.

هكذا لا يجد بعضهم في التجربة الصوفيّة العربيّة التي هي أغنى تجاربنا الفكريّة إطلاقاً، في تاريخنا كلّه، وواحدة من أعظم التجارب في تاريخ الفكر الإنساني، ـ أقول لا يجد بعضهم فيها غير الكفر والإلحاد، وغير ما يوجب القضاء عليها وتطهير المجتمع من «أَدرانِها»!

ولا يجد بعضهم في ابن رشد، كمثال آخر، وهو أحد أعلام العقلانيّة في تاريخ الفلسفة كلّها، ـ لا يجدون إلّا ما يوجب رفضه ونبذه، ولا يجد بعضهم الآخر في النتاج الشعري العربي الحديث، كمثال أخير، إلّا تقليد الأجانب والنقل عنهم، في حين أنَّه، على الصعيد العربي، أعظم إنجازٍ شعريّ، بعد إنجاز الكوكبة الفريدة: أبي نوَّاس، وأبي تمَّام، والمتنبِّي، والمعرِّي، وعلى الصعيد العالمي، واحد من أهمِّ الإنجازات الشعريّة في تاريخ الإبداع الحديث.

وَلنفترضْ أنَّ هؤلاء الأجانب استعاروا عقول قرَّائنا هؤلاء، وقرأوا بها نتاج كتّابهم، فماذا كانوا يرون فيها؟ كانوا يرون أنَّ ما قاله شكسبير ودانتي وغوته ليس إلّا تقليداً ونقلًا، وأنَّ غوته خصوصاً نقل ديوانه الشرقي عن العرب! وكانوا يرون أنَّ شعر

بودلير ورامبو ولوترياموون منحولٌ ومسروق! ويا لهول الحال مع المحدثين بدءاً من جويس وباوند وإليوت، مروراً ببروتون وسيلان وبورجيس وأوكتافيو باث!

كيف نقرأ: تلك هي مسألة أولى في الثقافة وفي الكتابة.

- ١٨ -

أ -

«لكم الحقّ في أن تنتقدونا، نحن من جهتنا، نفرح بالنقد. فهو يضيئنا في عملنا، عدا أنّه دليل اهتمامٍ بما نعمل. لكن، من حقّنا نحن أيضاً أن نطالبكم بأن تفهمونا بشكلٍ موضوعيّ، ودون آراء مسبقة.

آخذُ مثلاً: تقول إنَّ كلامنا على الحداثة يؤدّي إلى القول «إنَّ التّنك أكثر حداثة من الذهب» لأنَّ الذهب أكثر قِدماً. وفي استنتاجك هذا تسرُّع، بل اسمح لي أن أقول: إنَّ فيه كثيراً من سوء الفهم. فنحن لم نشر مرّةً إلى المعنى الذي يضمره قولك: لم نربط حداثة الشعر بزمنيّته، ولم نربط قيمته أو أهميّته بهذه الزمنيّة، لأنَّ مثل هذا الربط ينقض عملنا نفسه. إضافةً إلى ما ينطوي عليه من الجهل. إنّه ربطٌ يؤدّي إلى القول، متابعةً لك،

إنَّ النيلون مثلاً أكثر حداثةً من الحرير، وهو إذن الأفضل! لا أظنّ أنَّك تَعدّنا سطحيِّين إلى هذه الدرجة!

أقول، لكي أتابعَك أيضاً في كلامك على الذهب، واعذرني لهذا التبسيط: لقد ربطنا الحداثة بشكل العمل في مادّة الذهب، وبفنّيّة هذا الشكل. وقلنا: سنحاول أن نصوغ أشكالاً أخرى بتقنيّةٍ أخرى ـ وسيكون هذا أفضل من أن نكرّر أسلافنا، في أشكالهم وتقنيَّاتهم. والزمن هنا لا يشكِّل قيمة في ذاته، وهو ليس أكثر من مجالٍ يتمّ فيه التحوُّل والتغيُّر، مجالٍ يتيح لنا أن نعيد التفكير ونعيد النظر وأن نختبر العالم والأشياء بأنفسنا ـ بعقولنا وقلوبنا وأجسادنا وحياتنا اليوميّة.

ولم نقل مرّةً إنَّ «أشكالنا» و«تقنيَّاتنا» أفضل من أشكالهم وتقنيَّاتهم، وإن شعرنا، بالتالي، أفضل من شعرهم. لم نطرح أبداً مسألة العلاقة بين «القديم» و«الحديث» طرح مفاضلة، وإنَّما طرحناها في إطار التباين والاختلاف. ونحن هنا في هذا نتابع أسلافنا أنفسهم. أذكّرك بما يقوله الجرجاني، فنحن متَّفقون معه كلّياً: الشكل في الشعر كاللّفظ، لا يُراد لنفسه، وإنَّما يُراد ليُجْعَلَ دليلاً على المعنى ـ أو التجربة، بمصطلحنا الراهن. فإذا انعدمت التجربة سقط الشكل وفقد مسوغه الشعري، مهما كانت «تقنيّته».

وفي هذا ما يوضح كيف أنَّ أزمة الشكل (من مظاهر هذه

الأزمة الثبات على شكلٍ محدّد) هي في المقام الأوّل أزمة كيان، أزمة فكريّة ـ ذاتيّة. وما يسوّغ ابتكارَ أشكالٍ جديدة، إنّما يكمن في رغبة الخروج من الثّبوت، إلى فضاء الحركة والتغيّر. فليس الشكل الشعري تركيباً لفظيّاً، وليس لَعِباً: إنّه شكل الحمم التي يقذفها بركان التجربة. أو لنقل: ليس لباساً للتجربة أو إناء، وإنّما هو جسدها وصورتها.

وبهذا المعنى تحديداً، نقول: الشعر شكل. ونقول إنّ شاعراً لا يبتكر أشكاله الخاصّة به، لا نقدر أن نقول عنه إنّ لديه لغةً شعريّةً خاصّةً به. ومن ليست له الخصوصيّة، كيف يمكن أن يقال عنه: إنّه شاعر؟».

ب ـ

هذا مقطعٌ من رسالة بين رسائل كنت أحاول فيها أن أجيب عن تساؤلات بعض الأصدقاء الذين كانوا يتابعون حركة «مجلّة شعر» بقلقٍ وتعاطفٍ واهتمامٍ في آن.

والواقع أنّ الصعوبة الأولى التي واجهناها لدى القرّاء والنقّاد معاً تمثّلت في قضية الشّكل. وهذه بدورها تمثّلت في ما أُسمّيه بـ «غياب حسّ الفروقات»، ممّا يشير إلى مسألةٍ فنّيّةٍ جماليّةٍ أكثر

شمولاً، وأكثر تعقيداً. ذلك أنَّ فهم الإبداعات الفنيَّة قائم أساساً على هذا الحسّ. ويؤدِّي انعدامه أو ضعفه إلى فوضى وبلبلة في التذوُّق والتقويم.

كان معظم هؤلاء، منذ أن يروا نَصّاً غير مكتوب كما تكتب القصيدة، عادةً، يقولون: هذا نثر، ويضعون النصوص المماثلة جميعاً في خانةٍ واحدةٍ دون تمييز، ودون أن يلاحظوا أيّ فرق بين نَصٍّ وآخر على مستوى التعبير وطرقه، ودون رؤية الأبعاد التي تتخذها التجربة على مستوى الدّلالة.

كنّا، بالمقابل، نواجه الموقف نفسه، عكسيّاً، بين بعض الذين تحمَّسوا للكتابة شعراً بالنثر، وبين بعض من مارسوا هذه الكتابة. فقد كان هؤلاء، منذ أن يروا نصّاً موزوناً يصرخون: هذا موزون، وهم في ذلك يضمرون وصمةً بأنَّه «تقليديّ» و«قديم» وذلك دون أن يميِّزوا بين وزن ووزن، ودون أن يدركوا الفروقات في البنية الإيقاعيّة لكلٍّ منهما. كان بين هؤلاء من لا يعرف الوزن أساساً، ومن لا يعرف أن يقرأ قراءةً صحيحةً قصيدةً موزونة، وليس لديه أيّ حسّ بموسيقى الشعر وإيقاعه. وكان بينهم من لم يقرأ من الشعر العربي كلّه، في تاريخه كلّه، شاعراً واحداً قراءةً كاملة ودقيقة.

هكذا كان يتحوَّل الوزن، لدى هؤلاء، بأنواعه كلِّها إلى وزنٍ واحد، يتّصف بصفةٍ واحدة. وهكذا كان يَمّحي العالم الموسيقيّ

المتنوِّع الجميل في الأوزان الشعـريّة، ووراء غبـار الجهل وانعـدام حِسّ الفروقات.

إنَّها نظرة عمياء، هنا وهناك، اختزاليّة وتعميميّـة: الاشجار، في هذه النظرة، هي عـلى تنوّعهـا، شجرة واحـدة. والأحجار، على تنوّعها حجر واحـد. والمؤسف العجيب أنَّ هذه النـظرة هي التي تهيمن اليوم على تذوّق الكتابـة الشعريّـة وتقويمهـا حتّى كأنَّ المسألة لم تعد شعريّة، بل أصبحت ثقافيّة، بعـامّة، واجتـماعيّة - سياسيّة، بخاصّة، وحتّى كأنَّ الشعر يكاد أن يخرج من نفسه.

ح -

كـما هيمنت هــذه النـظرة العميـاء، في كــلِّ مــا يتعـلَّق بـ «الشكـل»، هيمنت كذلـك، في كلِّ مـا يتعلَّق بـ «الأفكار» أو «المضمونات». وأذكر أنَّ يوسف الخال كان يفصح لي، أحيانـاً، في مطارحاتنا الخاصّـة حول هـذه القضايـا، عن مرارةٍ تكـاد أن تشارف اليأس، ويتسـاءل: ترى، أيكـون الشعر هجـرنا، نحن العرب، كما هجرتنا الفلسفـة، وكما هجرنا العلم؟

لم يكن يفـاجئنا أصحـاب هذه النـظرة العمياء، المتحمِّسـون للحـديث بقدْر مـا كان يفـاجئنا أصحـابها المتحمِّسـون للقديم.

ذلك أنَّ وراء هؤلاء «تراثاً» عظيماً من النقد حول هذه القضايا، يفترض فيهم أنَّهم حوَّلوه إلى «تراثٍ» معرفيّ. بينما كان أولئك يفتقرون إلى المعرفة الدقيقة التي تقتضيها القدامة والحداثة بخاصّة. كان التعميم والاختزال والتبسيطيّة والسطحيّة أكثر العناصر حضوراً في أفكارهم وآرائهم.

كان بعضهم يقول، مثلاً: إنَّ الوزن بحدٍّ ذاته «قديم» وكلّ شعر موزون لا بدّ، إذن، من أن يكون «قديماً» ـ «تقليديّاً». وكنّا نجيبهم استناداً إلى مراجعهم ذاتها. نسألهم أوّلاً: هل أنتم ضدّ الوزن بإطلاقٍ في اللغات كلّها، أم أنَّكم ضده في اللّغة العربيّة وحدها؟

إن كنتم ضدّه بإطلاقٍ فأنتم تنكرون مرجعيّتكم ذاتها. كأنَّكم تستمدّون معرفتكم من مصادرَ تجهلونها تماماً! إذ ليس في الغرب شاعرٌ حديثٌ واحدٌ، ذو قيمة، رفض الوزن أو أنكره. بل إنَّ بين مؤسِّسي الحداثة الشعريّة الغربيّة من رفض الكتابة الشعريّة إلّا وزناً، مثل مالارميه. وأهمّ ما كتبه بودلير، كان موزوناً «أزهار الشرّ» ونصف شعر رامبو موزون. وتلك هي الحال بالنسبة إلى جول لافورغ الذي يصفه إليوت بأنَّه المجدِّد الأكبر، تقنيّاً، بعد بودلير.

والأمر نفسه بالنسبة إلى شعراء الحداثة مع اللّغة الانكليزيّة،

ولن أُسمِّي إلاَّ الكبار: ييتس، وعزرا باوند، وإليوت ـ الأكثر تأثيراً في الحداثة الشعريّة العربيّة.

وأجد هنا مناسبة للتذكير بأنَّ عزرا باوند كان يُقال عنه، كما يروي إليوت، بأنَّه «قديمٌ» و«حديثٌ» وذلك تبعاً لوجهة النظر!

أمَّا إذا كنتم ضدّ الوزن في اللغة العربيّة وحدها، فإنَّ عداءكم هذا يضمر عداءً لأشياء أخرى غير الوزن وغير الشعر ولا تعود المسألة هنا شعريّة أو وزنيّة، بحصر المعنى وإنَّما تصبح مسألة أخرى.

د ـ

كنَّا، يوسف الخال وأنا، نزداد قناعةً عبر المناقشات التي كانت تدور حول الوزن، والشعر الموزون، والشعر الحرّ، وقصيدة النثر، والحداثة، والقدامة، بأنَّ الخلل الأساسي في هذه المناقشات يكمن، من جهةٍ، في ضحالة المعرفة الشعريّة، ومن جهةٍ ثانية، في التحزُّب والتعصُّب اللّذين يؤدِّيان، بالضرورة، إلى النظر الأعمى! وهذا هو «البلاء» كما كان يقول الجرجاني، ذلك الناقد الكبير البصير. فلا يعرف الشعر إلاّ «شخص صَفَت قريحتُهُ، وصَحّ ذوقه، وتَمّت أداتُه» كما كان يؤكِّد، «ويكون البلاء

إذا ظنَّ الشخص العادم» لهذا كلّه، أنّه يملكه كلّه وفقاً لتعبيره أيضاً.

في الوزن وبه، سكب يوسف الخال أوائل فتوّته. زرع صباه في حقول إيقاعه. ولم يتخلّ عنه. حتّى في نثره بقيت منه أشياء كثيرة. هبط الوزن في أعماقه، وغاب فيها، لكي يتجلّى في نسيجٍ آخر. الوزنُ إيقاعٌ أوّلاً، لا قالب. والخروج من هذا الإيقاعِ مستحيلٌ لأنّه خروج من اللّغة ذاتها. لهذا يأخذ الإيقاع أشكالاً و«أوزاناً» لا نهاية لها، كمثل اللغة. الوزن في الشعر ليس «وزناً» ـ بل حركة وتموّج وليس للوزن، بما هو قاعدة وقالب و«مادّة»، أيّة علاقة بالشعر. ولست أنا من يقول ذلك بل أسلافنا بلسان الجرجاني. فالوزن أبعد وأكثر من أن يكون مجرَّد «وزن» ـ ذلك أنّه، جوهريّاً موسيقى. وإلّا لماذا تختلف الموسيقى في قصائد كثيرة مكتوبة بوزنٍ واحد؟ ولماذا لا تتساوى جميع القصائد التي تُكتب بوزنٍ واحد، ويتساوى الشعراء الذين كتبوا هذه القصائد؟

لا يقيم تماهياً بين «الوزن» والشعر، أو بين «النثر» والشعر إلّا شخص لا علاقة له بالشعر ـ كتابةً، أو نقداً. لكن كيف نفسِّر في هذا الإطار مسألة «قصيدة النثر»؟

- ١٩ -

أ -

«شهوة الأصالة» يقول فاليري هي «أمّ الاقتباسات كلّها، وأمٌّ للمحاكاة. لا شيء أكثر أصالةً، لا شيء هو ذاتك، أكثر من أن تتغذّى ذاتُك من الآخرين - لكن، يجب هضمهم» (دفاتر، ٢، ص ١٠٠٢ - ١٠٠٣). ويقول واصفاً الانتحال بأنّه «فنّ الاختيار، وهذا فَنٌّ عظيم» (الأعمال الكاملة، جزء ٢، ص ١٤٢٩).

يمكن أن يكون في هذه الكلمات ما يفيد الأشخاص الذين لايزالون يكرِّرون القول إنَّ شعراء مجلّة «شعر» ومن سار في خطّهم سرقوا أو انتحلوا «قصيدة النثر». فهذه ليست إلاّ مصطلحاً. إنّها، بالأحرى، «اسم» لا غير. وكما نجد اسماً واحداً مشتركاً بين آلاف الأشخاص، دون أن يكون بينهم، على

المستوى الكياني العميق، أيّ شيءٍ مشترك، كذلك نجد قصائد نثر عديدة ليس بينها أيّ شيءٍ مشترك غير الاسم.

وإذا صَحّ القول إنَّ الشاعر العربي الحديث سرقَ أو انتحل «قصيدةَ النثر»، فلماذا لا يصحُّ القول أيضاً إنَّه سارقٌ عندما يكتب بأوزانٍ لم يبتكرها، بل انتحلها؟ ولماذا لا ينطبق مثل هذا القول على الموسيقيّ الذي يؤلّف على غرار من سبقه: السمفونيّة، والكونشيرتو، والبالاّد، وغيرها؟ ولماذا لا يكون جميع المسرحيِّين والقصّاصين والرّوائيِّين والرسَّامين والسينمائيِّين العرب، سُرّاقاً ومنتحلين، لأنَّهم يمارسون إبداعاتهم بأشكالٍ لم يبتكروها هم، ولم يبتكرها أسلافهم العرب؟

ب ـ

«قصيدة النثر» في اللّغة العربيّة، و«قصيدة النثر» في اللّغة الفرنسيّة أو غيرها، يَجمع بينهما الاسم الواحد، أو «النوع» الأدبي الواحد. لكن، ما أعظم الفروقات الشعريّة بينهما، وما أكثر التباينات الفنِّيّة وأعمقها! إنَّهما تفترقان بخواصّ ومزايا يفرضها، بذْئيّاً، فرقُ اللغة، و«العمل» اللغوي، («كالخاتم والخاتم يجمعهما جنسٌ واحد، ثمَّ يكون بينهما الاختلاف الشديد في

الصنعة والعمل» الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٨٨).

(و«ليس يتصوَّر في نفس عاقلٍ أن يكون سواءً: قول البحتري:

«وأحبّ آفاق البلاد إلى الفتى
أرضٌ ينال بها كريم المطلب»

وقول المتنبّي: «وكلُّ مكانٍ يُنبت العزَّ طيِّبُ») (المصدر نفسه، ص ٣٨٩). وإذا كان هذا صحيحاً في «المعنى» الواحد، أفلا يكون، بالأحرى، أكثرَ صحّةً في «الجنس» أو «المنهج» الواحد؟

بعبارةٍ ثانيةٍ: إن كان الاختلاف حتميّاً، ضمن «المعنى الواحد»، عندما ينقل من «صورة» إلى «صورة». فكيف لا يكون هذا الاختلاف حتميّاً بين «قصيدة نثر» عربيّة، و«قصيدة نثر» بلغةٍ أخرى، وليس بينهما أيّة «صورة» مشتركة، أو أيّ «معنى» مشترك؟

ولئن صَحّ «منطق» القائلين بأنّ «قصيدة النثر» العربيّة انتحالٌ أو «سرقة»، فلن يكون عند العرب، اليوم، في مختلف المجالات، إلاّ «المسروق» أو «المنتحل».

ج -

نعم هناك تأثّر عربي، بالغٌ أحياناً، بشعراء العالم. وبين هؤلاء بالمقابل، من يتأثّر، بشكلٍ بالغٍ أحياناً، بالشعر العربي، وبالثقافة العربيّة، وهم الكبار في الأغلب.

ومن المفيد والضروري أن يدرس النقد هذا التأثّر. وهو لا يستحقّ اسم النقد، هنا، إلّا إذا دخل في التفاصيل. ويستلزم هذا الدّخول معرفةً عاليةً، باللّغة الشعريّة التي أَثّرت، وباللغة الشعريّة التي تأثّرت. ويقتضي هذا بدوره حِسّاً عالياً يعرف كيف يكتشف الخصائص، وكيف يميّز الفروقات.

هذا بالضبط ما نفتقده في النقد الذي يوجّه إلى الشعراء العرب الذين يكتبون «قصيدة النثر». وهو ما نفتقده، بعامّةٍ، في النقد الذي يُعنى بمشكلات التفاعل بين الآداب، وقضايا المقارنة الأدبيّة.

إنّه، إجمالاً، نقد يقوم على الاختزال والتبسيط والتعميم. ويؤسفني أن أقول إنّ بعضه يقوم على الجهل الكامل ـ شعراً ونقداً. فإنّ كثيراً ممن يمارسونه لا يتردّدون في اتّهام الشعر العربي الحديث بالسرقة والانتحال منذ أن يلمحوا فيه إشارةً إلى «موضوع» أشار إليه شاعر آخر في الغرب. يكفيهم، مثلاً، أن يستخدم الشاعر العربي أسطورةً قديمة، لكي يسارعوا ويطلقوا

عليه صفات «السرقة» و«الانتحال». وأمّا كيف استخدمها، وما سياقها في هذا الاستخدام، وما الأفق الذي تُشير إليه، وما دلالاتها ـ فأمورٌ لا يطرحون حولها أيّ سؤال.

وليس الاختلاف الذي أشرت إليه محصوراً بين «قصيدة النثر» في اللّغة العربيّة، و«قصيدة النثر» في اللغات الأخرى، وإنّما هو قائمٌ كذلك في قصائد النثر داخل اللّغة العربيّة نفسها. غير أنّ الاختزال والتبسيط والتعميم ـ وأضيف إلى هذا كلّه الجهل، ممّا يؤدّي إلى «المساواة» بين هذه القصائد، بحيث تبدو كأنّها قصيدةٌ واحدةٌ لشاعرٍ واحد: تصبح أيّة قصيدة مثلَ أيّة قصيدة أخرى. «يصبح كلّ شيء صابوناً»، كما يقول المثل الدارج. والحقّ أنّ المسألة النقديّة العربيّة، في إطار «قصيدة النثر»، وقصيدة الوزن أيضاً، تكاد أن تكون أشبه بالمسألة الصابونيّة: لا فرق بين شيءٍ وشيء.

والحسّ بالشعر وخصوصيّته هو، أوّلاً، حِسُّ الفروقات.

د ـ

صحيحٌ أنّ في العالم العربي، اليوم، فوضى كتابيّة. غير أنّ هذه الفوضى لا تنحصر في إطار «قصيدة النثر» وإنّما تشمل

كذلك قصيدة الوزن. وصحيح أنَّ هناك جهلًا بجماليّة اللّغة الشعريّة العربيّة، وبتاريخ هذه الجماليّة.

غير أنَّ الذين يتابعون حركة الشعر في العالم، يمكنهم أن يروا أنَّ هذه الحركة لا تخلو هي أيضاً من مثل تلك الفوضى، وذلك الجهل، وأنَّ هذا الأمر لا يقتصر على الشعر العربي. إنّه مبدأٌ عامٌّ يرتبط بالحياة، وبالتغيُّرات، وبالمفترقات التي تواجهها الثقافة في سيرورتها. وحركة الكتابة الشعريّة هي هنا، كمثل النهر: لا يمكن إلاّ أن يحمل في جريانه كثيراً ممَّا يعكِّر صفاءه، وتدفّقه.

والمؤسف أنَّ النقد الذي أشرت إليه، قلَّما يرى الجريان نفسه، والحركةَ، والصفاء. وأميل إلى القول إنّه هو نفسه جزءٌ من العكر، ومن الزَّبد.

أبداً، لم تكن مجلّة «شعر» ضدّ الوزن، من حيث هو وزن. هذا ما قلته مراراً وأكرِّره. كانت المجلّة ضدّ تحويل الوزن إلى قالب. بل إنَّ تقديرها العظيم للشعر العربي، وارتباطها العضوي بذرواته الإبداعيّة، هما في أساس نقدِنا للقالبيّة التي تشوّه، هي نفسها، الوزن، وتضفي على تراثنا الشعري صفاتٍ ليست منه وليست له، بل إنَّ القالبيّة ليست إلاّ جهلاً بالوزن، وهي إلى ذلك نقيضةٌ له وللشعر في آن.

ونعرف جميعاً أنَّ شعراءنا الكبار كانوا يبتكرون «أوزاناً

خاصّة» داخل الأوزان العامّة، المشتركة. وإلّا، كيف كان لنا أن نميّز بين قصيدتين بوزنٍ واحد - كتب الأولى المتنبّي، مثلاً، وكتب الثانية امرؤ القيس، لكي أتمثّل باسمين كبيرين؟ فلو كان الوزن بحدٍّ ذاته هو الأساس وهو المعيار، لما كان هناك أيّ فرق بين قصيدتيهما - إيقاعاً، وبناءً لغويّاً وموسيقيّاً.

هذا القول نفسه يمكن أن نقوله في كُتَّاب «قصيدة النثر».

هـ -

ليس لمن لا يتقن الشيء أن يحكم له أو عليه. تلك هي الحكمة الأوّليّة البسيطة، في المعرفة، وفي تقويم الأشياء.

والشعر والفن بعامّة، هما بين الأشياء، الأكثر دقّةً وصعوبةً. وإذا كان «الذوق» نفسه ثقافة، في المقام الأوّل، فإنَّ علينا أن ندرك أنَّ تقويم الشعر والفنّ يتجاوز جذرياً، عبارة «يعجبني» أو «لا يعجبني»، وأنَّه يتطلَّب رؤيةً فنّيّةً غنيّةً، وثقافةً واسعة.

و -

إنَّ «قصيدة النثر»، كمثـل «البحور» أو «الأوزان»، آلـة ـ كما كان ابن رشد يصف «المنهج» ردّاً على الذين كانوا يتّهمونـه بأنّـه يستخدم المنهج الأرسطي في التفكير.

واستخدام «الآلة» ليس في ذاته سرقةً أو انتحـالاً، وإلاّ لكان العالم الفكري والفنيّ كلّه، سلسلةً من السرقـات والانتحالات، ولكان العرب اليوم في طليعة السارقين والمنتحلين.

- ٢٠ -

(رسالة إلى يوسف الخال)

أ -

يوسف،

كنّا في حلمٍ حقّاً، - نوحّد بين الأطراف، ولا نعرف أين تنتهي حدود أشواقنا. لم يغلبنا مرّة همّ المادّة، أو همّ العيش. كان همّنا الأساس أن نكتب وأن نغيّر لغة الكتابة وأفقَ الكتابة. كنّا مأخوذين كلّياً بشيء آخر: التأسيس لحقوقٍ أخرى - حقوق الحلم والحبّ، الرغبة والمخيّلة. إذ، ما معنى أن تكون لنا الحقوق التي تقتضيها مدينة العيش (على افتراض وجودها) وليست لنا الحقوق التي تقتضيها مدينة الكتابة؟

كنّا في حلمٍ، حقّاً.

نعبر «بحرنا» المتوسِّط، فيما نهيّىء موعد اللقاء في «مقهانا» ـ آنذاك، «الهورس شو». ولم يكن لكلمة «شعر» الرنين نفسه في شارع الحمرا، وساحة البرج. وكان لصدى الحداثة في «مقهى مسعود» أو باب ادريس معنى هو غيره في «مقهى الغلاييني» أو كورنيش المنارة.

يا لذلك المنفى الذي كان سُرَّةَ الوطن!

ب ـ

بدئيّاً، شئنا أن يكون النصّ الشعري اختراقاً، وأن يكون مكلّفاً بالعالم كلّه وبالإنسان أوّلاً ـ رفضاً لتلك الاتجاهات التي لا تخاطب من الإنسان إلّا بعض أعضائه، ولا ترى من العالم إلّا ما يدخل في الثقب الايديولوجي. ولم يكن في وعينا أو عملنا أن نستميل، بل أن نستكشف ولا أن نوفِّق، بل أن نفتح الذهن على فتنة الأسئلة، ولا أن نتكيَّف مع الواقع، بل أن نرجّه، ولا أن نعيد القارئَ إلى نفسه بإنتاج ما فيها أو إعادة إنتاجه، بل، على العكس، أن ندفعه إلى الخروج من نفسه نحو عوالمَ لا يعرفها. لهذا كان «الجمهور»، في حضرةِ ما نكتبه وننشره، يشعر

كأنَّه في حضرة عاصفةٍ مخرّبةٍ تقتلع أشجاراً لا يقدر الربيع نفسه أن يقدّم لها عكّازاً.

ولم نكن نوجّه نشيدَنا للأشياء التي غُمِرت بالطرب حتّى كادت أن تصبح هي نفسها تطريباً، بل كنّا نوجّهه للأشياء الصامتة، تلك التي لم يُتَحْ لها من قبل أن تنطلق أو أن تكون مادّةً للكتابة.

ج -

يوسف،

صحيحٌ أنَّ الرفض الذي قوبلت به أفكارنا، كان يمنحها قوّةً خاصّةً، غامضةً، مع أنَّه كان يعرقلها، أو يحجبها، أو يشوّهها. وها هي اخترقت حواجز القمع السياسيّ - الايديولوجيّ، ودخلت في النسيج الحيّ لوجودنا الثقافي. لكن، لماذا لايزال المنفى يتطاول أمامنا؟

حاربتنا السياسة، ورافقت حربها علينا حربٌ أكثر مضاضة: تلك التي شنّها «عاطلون» عن المعرفة (ألا يزالون يملأون الآفاق؟)، كتبةٌ ومستكتَبُون لا يمتلكون من محيط الشعر إلاّ

بعض الزبد. وكنّا نتأوّه استغراباً وألماً: يا الله ـ ألن يُولَد أخيراً عدوٌّ ذكيٌّ جميل؟

د ـ

لم تكن لغة الفكر العربي في مرحلتـ «نـا» آنـذاك، (ولعلّه لم يتجاوزها بعد) لغة إبداع، واستقصاء، ودقّة موضوعيّة. كان هذا الفكر، بالأحرى، مذهبيّاً، وظيفيّاً: حاجزاً أمام التفكير وأمام المعرفة على السواء. ولم يكن يقدّم، على صعيد البحث، إلّا نوعاً من الغياب الكامل الذي يفصح عنه صمته الكامل عن القضايا الأمّهات التي ترتبط خصوصاً بالدينيّ والسياسيّ والجنسيّ.

وَاسْتوىَ في ذلك «السائد» من هذا الفكر و«المعارض». بل كان هذا «المعارض» تنويعاً يعتنق «وهماً» آخر، يقابل «الوهم» القائم، ويطمح لكي يحلّ محلّه.

وكان هذا «الوهميّ» هو وحده الذي يحقّ له أن يتحرَّك بحرِّيّةٍ في المتن الثقافي ـ الاجتماعي.

وكنَّا نحن بين «المنبوذين»، «الهامشيِّين»، نقوم بالمهنة الصعبة، لكن البديعة، الآسرة: نفكِّك هذين «الوهمين»

ونفكّك عبرهما ذلك الركام المهيمن: أشكالَ الوعي، وأشكالَ التعبير، وأشكالَ التذوُّق. لهذا كان إلحاحنا على التفكير بما لا يجوز التفكير فيه، أو بما لم يُفكّر فيه حتّى ذلك الوقت، شأناً خطراً يقذف بنا إلى مواقع الخطر. وكنّا ننظر بإشفاقٍ إلى أولئك الذين يغامرون بحياتهم، لا لكي يفحصوا عن آراءَ جديدةٍ خلّاقةٍ، أو يؤسّسوا لأخلاقٍ ومعايير وقيمٍ جديدةٍ، بل لكي يقفوا إلى جانب الحاكم، أو لكي يستطيعوا أن يلامسوا الكرسيَّ الّذي يجلس عليه.

إنّ نجاحنا، شعريّاً، مدينٌ في الأساس، ويا للمفارقة، إلى هامشيّتنا. أليس «الهامش اللبناني» هو الذي أشاع عدوى الثورة الشعريّة الحديثة في المتن العربيّ كلّه؟ أليست بيروت الشاهد الأوّل على أنّ محرّضات التغيير الحقيقيّ في النصف القرن الأخير، كانت تجيء من الهامش لا من المتن؟ وفي ما يتعلّق بالشعر - ألا نجد في بعض النتاج الذي قدّمته مجلّة «شعر» أبعاداً ورؤى وطاقات تخلخل البنى الثقافيّة التقليديّة وأدواتها وطرقها المعرفيّة أكثر ممّا نجد في نتاج أيّ سياسي أو مفكّرٍ ثوريّ عربيّ كان يدّعي التأسيس لعصر «الثورة العربيّة»؟

ما «المنهج» أو «المنطق» الذي كان يوجّه ذلك الفكر؟ إنّه التالي: هناك سياسة، من جهة، وثقافة من جهة ثانية. وهذه السياسة هي دائماً، وفي كلّ مرحلة، وتبعاً لكلّ نظام، هي

«الحقيقيّة» وهي «المعبِّرة عن الشعب ومصالحه». ولا بدّ للثقافة، إذن، من أن تكون خاضعةً لهذه السياسة وتابعةً لها. ولهذا كنّا نؤمن أنّ السياسة والثقافة كما كان يتمّ إنتاجهما وممارستهما، عالم سلطويّ ـ عنفيّ، ولا مجالَ فيه للقضايا الإنسانيّة الكبرى، أو للمساءلات الثقافيّة الأساسيّة. وتلك هي النتيجة: وصل هذا الفكر إلى قتل الفكر.

وصل، مثلاً، إلى تحويل مراكز المعرفة وبينها الجامعات التي يفترض فيها أن تؤسِّس لثقافة التغيير والتقدُّم، إلى أماكن للتدجين والترويض، وإلى جعل المعرفة حشواً وتلقيناً. وأوصل كذلك، الصراع السياسيّ ـ الاجتماعيّ إلى أن يكون صراعاً لا مِنْ أجل التنافس في احترام الإنسان وحقوقه وحرّيّاته الأساسيّة، أو في بناء المجتمع المدنيّ الجديد ـ مجتمع العدالة والكرامة والمعرفة، بل على العكس، من أجل التنافس في احتكار السلطة، بأيّة وسيلة وبأيِّ ثمن، ومن أجل أن تحلّ فيها «قبيلةٌ» محلَّ «قبيلة».

وكما أنَّ هذا الفكر لم يفهم «حاضره»، فإنّه لم يفهم الماضي. فليست الأصول ـ النصوص موجودةً فيه بوصفها بعداً ثقافيّاً جديداً ولّدته قراءة جديدة في ضوء ما اسْتَجدَّ، زمانيّاً ومكانيّاً، وإنّما هي موجودة باستعادة حرفيّة أو شبه حرفيّة، أو بإسقاطٍ ايديولوجي تبسيطي. إنّها، بعامّةٍ أصولٌ ـ نصوصٌ لاتزال تشعّ وتمارس فعاليتها ـ على مستوى المؤسَّسات، عبر القراءة التقليديّة

التي قام بها أسلافنا. إنَّها لاتزال تبتكر، عبر هذه القـراءة، واقع العرب ومتخيّلهم على السواء. فالتوهّم الذي ينبثق منها، لايزال الأكثر واقعيّةً من الواقع. و«الوهْميّ» هو السيِّـد: باِسْمِ «فكـرةٍ» ما، يُقْتَلُ الإنسان في المجتمع العـربيّ. وباِسْمِ «فكـرةٍ» يُمنع من التفكير.

هكذا يغتال هذا الفكر واقعَنا. وما أبعـده عن معرفـة الذات ومعرفة الآخر!

وكـان مقـالـه، إلى ذلـك، في كــلّ مـا يتعلّق بـ «القــوميّـة» و«الهويّة» و«الوحدة» مقالاً شبه دينيّ. وحـين كنت أقرأ مـا يكتبه أصحاب هذا الفكـر حول هـذه القضايـا كنت أشعر كـأنّني أقرأ مقالاً «دينيّاً».

هـ -

ذلـك هو المنـاخ الثقـافي العـربي الـذي كنّـا نتكلّم فيـه عـلى الحداثة.

مـع ذلك، لم تكن المسألة، بـالنسبة إلينـا، أن نكتبَ وكـأنَّ الشعر لم يكن موجوداً قبلنا، بل كانت، على العكس، أن نكتب

فيما نعي وعياً كاملاً أنَّنا نحتضن لغتَنا، بعبقريّتها الشعريّة الخاصّة، وبكلّيّة جسدها الثقافي. هكذا قمنا بقراءةٍ للمورث الشعريّ في أفق الحداثة، كانت الأولى. ثمَّ إنَّنا، بخلاف ما فَهِمَنا بعضهم، لم نُعْنَ بالشكل إلاّ بوصفه ضرورةً عضويّةً يقتضيها تجدّد المعنى ـ بتجدّد الأشياء، وتجدّد النظرة إليها. كنَّا نعطي الأولويّة للمعنى (الرؤيا، كما كنَّا نقول) ـ المعنى الذي لا بدّ له بوصفه جديداً، من أن يفصح عن نفسه، بشكلٍ جديد. لهذا كنَّا نحرص على ألاَّ نصل في كتابتنا إلى ما وصلت إليه بعض الكتابات، باسم الحداثة، في الغرب: الخواء اللفظي، والتراكيب الشكليّة الخاوية التي تبدو فيها الكلمات كمثل الحصى، ـ حداثة «تقنيّة»، لكنّها عارية من الشعر. كنَّا، بتعبيرٍ آخر، نكافح ضد «تبسيط» الحداثة و«تجريدها» بجعلها «تقنيّة» أسلوبيّة معيَّنة، أو «طريقة» في الكتابة، بحيث تبدو كأنَّها ليست إلاّ مجموعة من «القواعد» أو «الأوزان» يمكن أن يمارسها أو يطبِّقها كلّ شخص يمارس الكتابة. وكنَّا نقول، إمعاناً في توكيد كفاحنا هذا: لكي تكون حديثاً، شعريّاً، يجب أن تكون شاعراً ـ لك رؤيا خاصّة للعالم، وتمتلك طاقة الخلق الفنّي. دون ذلك، يمكن لكلّ من يعرف الكتابة أن يكتب وفقاً لـ «تقنيّةٍ» معيَّنة تُتيح له أن يدرج اسمه بين كتَّاب الحداثة. ويا للبشاعة آنذاك: بشاعة الحداثة، وبشاعة الكتابة!

وكثيراً ما أكَّدنا على أنَّ كتابة الشعر، وبخاصّة في أفق الحداثة، تفترض معرفة اللّغة بإتقانٍ كامل، ومعرفة شعريّتها وتاريخيّتها، وتفترض التأصّل في ثقافة هذه اللّغة من جهة، وفي ثقافة العالم الحديث، من جهة ثانية. بهذا كلّه، يُتاح للكتابة أن تمتلك القدرة على الاختراق والتغيير، ودون هذا البعد لا تكون الكتابة أكثر من تطريزات بإبر الألفاظ.

وفي صراعنا مع منظّرين ربطوا الفنّ بالسياسة، أو بالعلاقة الوثيقة مع الطليعيّة ـ التقدميّة، ـ في هذا الصراع الذي أفدنا منه كثيراً، لم نُعْطِ للحداثة، خلافاً لما يقال، بوصفها «تقنيّة» مجرَّدة، أيّة قيمة شعريّة، بل كنّا نركّز في تقويمنا على الطاقة الشعريّة الخلاَّقة والتي هي قبل الحداثة وتَبْقى بعدها. وكنّا في كلامنا على الحداثة الشعريّة نُضْمر دائماً هذه الدلالة. كنّا نؤكّد على أنَّ الحداثة، شعريّاً (الإبداع حديثٌ دائماً، ولا عمر له) تتجاوز الشكليّة مهما كانت مستحدثة، تقنيّاً، وتتجاوز المؤسّسيّة مهما كانت طليعيّة أو تقدميّة. وفي هذا الضوء بالذات كنّا نقول: الكتابة والسياسة فاعليّتان مستقلّتان ـ وإن كانتا متداخلتين، بمعنى أو آخر، بطريقة أو أخرى، وكلّ منهما تمارس فاعليّتها التغييريّة بخصوصيّتها. وحين تصبح الكتابة تابعة للسياسة، تلغي نفسها، فنّيّاً، وتمحو هويّتها لكي تصبح شيئاً آخر: شكلاً من أشكال الكتابة الإعلاميّة.

و -

يوسف،

تذكر أنّنا لم نكن متّفقين في كلّ شيء. غير أنّنا كنّا نرى في اختلافنا عنصراً يعمّق صداقتنا، لأنّه كان يتيح لكلٍّ منا أن يرى الآخر من مسافة، ممّا يسمح لكلينا أن يُحسن فهم الآخر وفهم نفسه.

اختلفنا، على سبيل المثال، في مسألة اللّغة.

من جهتي، لم أكن أستطيع، فيما أرى انهيار العالم حولي وانهيار اللّغة التي تعبّر عنه، إلاّ أن أكتب وكأنّني أسكن في نبض اللّغة العربيّة، وقد رُدّ لجسدها بهاؤهُ الأصلي. هكذا كنت أرى أنّ الكتابة باللّغة الدارجة إحدى علامات ذلك الانهيار. ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللّغة نفسها التي أسّست لثقافتنا. وقد جهدت أن يجيء كلامي مساوياً، وبِقَدْر ما أتمكّن، للكلام الأوّل في أعلى ذرواته. أردتُ أن أؤسّس لعالمٍ آخر باللّغة نفسها التي أسّست للعالم الذي أسائله وأتجاوزه.

واختلفنا في فهم لبنان.

كنتُ دائماً أعدّه بمثابة «جزيرة» في «المحيط» العربيّ، لها مميِّزاتها الخاصّة، لا من «الظاهر» وحسب، بل من «الداخل» أيضاً. وهو، إذن، غير «مكتمل» وغير «مغلق» - بل بحث دائم. إنَّه مثل الذات: عمل لا ينتهي. إنَّه، بعبارة أخرى، «مشروع»: وهذا أعمق ما يميِّزه، وأجمل ما فيه. فهو ليس «كتاباً»، بل «تجربة». غير أنَّ الثقافة التي كانت سائدةً في لبنان، هي ثقافة «كتاب» لا ثقافة «تجربة». إنَّها ثقافة «المكتمل»، «المغلق»، «النهائيّ». هكذا «أحبّوا» لبنان بطريقةٍ تؤدِّي إلى وضعه في «ناووس» عقليّ - تؤدِّي إلى الموت. والعبرة ممَّا حدث ويحدث أصوغها، من جهتي، كما يلي: لم تكن أجيالنا المعاصرة في مستوى الإشكاليّة الحضاريّة التي يطرحها المشروع التاريخيّ الحضاريّ الفريد الذي اسمه لبنان.

ز -

لقد أسَّسنا مجلّة «شعر» ومارسنا نشاطنا الشعري في لحظةٍ تاريخيّةٍ تسيّرها الهيمنة العُنْفيّة. كانت لحظةَ استبدادٍ يتعذّر فيها على الفرد أن يسير في الطريق الذي يرى أنَّها تتيح له أن يحقِّق ذاته، إلاّ بدفع ثمنٍ لا يقلّ عن الموت، أحياناً.

وكانت التقنيات الإعلاميّة قد بدأت تترسّخ بوصفها تقنيّات إخضاع تحوِّل الفرد إلى شيء يمكن تكييفه، ولا يكتسب دوره إلّا بقدر قابليته للتكيّف. ذلك أنَّ الإنسان، في المنظور الايديولوجي، الذي يُسيِّر هذه التقنيّات، ليس إلّا شيئاً للتوظيف ـ للتدجين والاستتباع.

والنتيجة التي أوصلتنا إليها هذه التقنيّات، اليوم، هي أنَّ تكوّنَ الأنا عند الفرد العربي يَتمّ عبر عمليّةٍ إكراهيّة (التعليم، الإعلام، الرأي الواحد الأوحد... إلخ...)، وعبر القتل المنظّم لحيويّته، ولحسّه الجمالي. هكذا هُدّمت الذات التي تبني المعنى، تهديماً لغويّاً وفكريّاً، على السواء. وما يسمِّيه، اليوم، بعضنا بـ «الذات العربيّة» ليس إلّا ذاتاً استيهاميّة، ينشئها مقالٌ بلا هويّة ولا أفق، أو تنشئها استراتيجيّةُ عنفٍ لا ينتج إلّا العنف. والكلام الذي كان ولايزال يتحدَّث باسم هذه «الذات» عن التحرّر، والوحدة، والحرِّيّة، هو نفسه الذي يؤسِّس للإخضاع والقهر، ولثقافة «الواحديّة» المغلقة.

وفي هذا ما يوضح أنَّ تطوّر المجتمعات العربيّة، بفعل الحداثة الغربيّة ونزعتها العقلانيّة، لم يكن في وجهه الغالب إلّا تطويراً لأدوات القمع، مادّيّاً وفكريّاً. لم تكن «العقلنة العربيّة» الليبراليّة تهدف إلى السيطرة على الطبيعة وتسخيرها للإنسان والمجتمع، بقدر ما كانت تهدف، على العكس، إلى إحكام

السيطرة على الإنسان، وإحكام الرقابة على المجتمع. ولم تكن تهدف إلى تنمية القوى الانتاجيّة وصولاً إلى الاستقلال الاقتصادي والاكتفاء الذاتي أو الاقتراب منه، على الأقلّ، بقدر ما هدفت إلى تنمية وسائل السيطرة والإخضاع، المرتبطة بالنظام عضويّاً. كانت، بتعبيرٍ آخر، وسيلةً لاتقان فنّ الإخضاع، ولإنتاج أفراد موحّدي الرأي والهدف، حول النظام القائم - الموحَّد، الأوحد، بحيث أنَّ هويّة الفرد كانت تُصْنَعُ له من خارج، وتُفْرَضُ عليه. وها نحن وقد أُفرغ الأفراد من هويّاتهم، حتّى كأنّهم مجرّد أرقامٍ أو أشباح، نعيش في عالمٍ بلا هويّة، أعني في عالمٍ يتأرجح على شفير الهاوية. وها هي أوضاعنا، في مختلف مستوياتها، تتابع انهياراتها. وها هو الإنسان: ثمّة قِشرة اعترافٍ شكليّ - «دستوريّ» بحقوقه، على الورق - أمّا فكره وجسده، في الواقع والممارسة، فعذابٌ وتمزُّقٌ وانسحاق. وها هو المجتمع كلّه يكاد أن يحوّله الفكر الايديولوجي المغلق إلى كتلةٍ صمّاء تتحرّك في فضاءٍ مغلقٍ ماتت فيه الحرِّيّة بجميع أنواعها ومستوياتها، وفي أبسط أشكالها: حرّيّة التنقّل.

إذن، فلتكن الثقافة هي أيضاً صناعةً - ولْتُنتَجْ في «معامل» و«مصانع» خاصّة - بينها الجريدة والمجلّة، الإذاعة والتلفزيون، وبينها المدرسة، والجامعة والسجن.

كنّا نعي هذا كلّه. وحين كنّا نشير إليه أو نجهر به في شعرنا،

مداورةً، أو في نثرنا مباشرةً، لم يكن أحدٌ يناقشنا في ما نطرحه، موضوعيّاً، بل كانت الاتّهامات من كلٍّ نوعٍ تنهال علينا، بحيث تُحرَّفُ الأمور، ويبطل النقاش. وأعتقد، استطراداً، أنَّ تجربتنا في مجلّة «شعر» لم تُقرأ، حتّى الآن، القراءة النقديّة اللازمة. لقد قُرئت، إجمالاً، اتّهاميّاً. وقُرئت كذلك، شكليّاً: من زاوية الخروج على الوزن والقافية والمعايير الموروثة، . . . إلخ . . . وتلك هي أبسط القراءات أهميّةً. فهذه التجربة، هي أساسيّاً، بوصفها تجربة في الإبداع الشعري، تجربة ثقافيّة ـ حضاريّة، تغيّر فيها مفهوم الشعر نفسه، ومفهوم الكتابة الشعريّة. لكنّها لم تُقرأ، حتّى الآن، من هذه الزاوية، القراءة الشاملة المطلوبة.

وها بعضهم، وبخاصّةٍ في لبنان، يكتبون شعراً بالنثر، بطرائق ومستويات تعود بهم إلى مناخ التقليديّة التنميطيّة. إنّهم يستعيدون بشكليّة النثر، شكليّة الوزن نفسها ـ ممّا حاولنا في مجلّة «شعر» أن نهدمه، شعريّاً، هدماً كاملاً. كأنّهم، فيما يبدو، لم يأخذوا من أبجديّة التجرية في مجلّة «شعر» إلّا الحرف. وها هم، بهذه الحرفيّة، يكادون أن يغطّوا اللهب الأصلي.

ح -

كثيراً ما أحببنا أن نهزّ أكتافنا استهزاءً بأولئك الذين تجرّأوا

ويتجرَّأون على تعليمنا العروبة، ذلك أنَّهم كمثل من يجرؤ على تعليمنا كيف نحرِّك أصابعَنا، أو نَرى بعيوننا، وكيف نتنفّس، وكيف نغضب ونفرح ونحبّ. وليست العروبة بالنسبة إلينا، الأمر الآتي من خارج، وليست الإيديولوجيّة، وليست على الأخصّ «عكّازاً» أو «كرسيّاً»، وإنّما هي الهواء الذي نتنشّقه، والتّراب الذي نتوسّده في ولادتنا وموتنا. وهي هذه اللّغة التي نعطي بها لعالمنا معنىً جديداً، ونعيد بها صياغته وتكوينه، إنّها فضاؤنا الحضاريّ نغنّي بها وباسمها بهاءَ الحرِّيّة وبهاء الحياة، ونغنّي الإنسان ـ لا العربيّ وحده، بل الإنسان في كلّ مكان، وفي كلّ زمان. إنّ مسألة العروبة بالنسبة إلينا، لم تتمثّل في صيغٍ ومعايير إيديولوجيّة يتمّ التمييز، على أساسها، بين العربي و«غير العربي»، أو تحدّد بها «درجة العروبة» بل كانت ولاتزال: كيف نبدع لكي نعطي لوجودنا ـ العربي بطبيعته، صورةً أجمل وأغنى؟

وحين أرى اليوم إلى العروبة كيف تموت في مؤسّساتهم وجامعاتهم ومدارسهم وشعرهم، يطيب لي أن أكرِّر ما يؤكِّده الواقع: إنّ مجد العروبة الشعريّ في هذا العصر لا يتلألأ بشكله الأبهى، فنّيّاً وإبداعيّاً، إلاّ في الأفق الذي فتحناه، وأسّسنا له.

ط ـ

بـيروت يكتمل انهيـارها. والحـداثة يكتمـل ابتذالهـا، ـ فلقد «عَمّتْ حتّى خَمّتْ»: أُفـرغت من محتواهـا، بفعل الكتـاباتَ التي تحدّثَتْ عنها، أو تفيَّأَتْهَا، بجهلٍ كامـلٍ على جميـع المستويـات، فأصبحت كمثل سابقاتها ـ «الثورة»، «الاشتراكيّة»، «الـوحدة»، «الإشعـاع»... إلخ..، مفهـوماً خـاويـاً، ومضحكـاً. هكـذا يتحـوّل مختـبر التغـيّرات إلى مستنقـع، والمـاء الحيّ يـتراجــع أو يتوارى. وتبدو بيروت الآن كمثل الحداثة: جسـماً يُسلخ جلده. وهناك ما يهدّد طاقتنا نفسَها على مواصلة الكـلام: فنحن نجابـه وضعاً يلتحف بظلماته الخاصّـة، ويَدفنُ الجميـعَ وراءها. وهـذه اللّغة العربيّة التي توصف بأنَّها إلهيّة، إنَّمـا هي لغةٌ لا حظّ لهـا في الواقع ـ على أرضها، شأنَ بقيّة اللّغات (غير الإلهيّـة) ـ فهي لغةٌ تُحـاصَرُ وتُقمَـعُ وتُنفَى، من كـلّ صـوبٍ، بحيث أنَّها تكـاد أن تختنق، بل إنَّها تُحْتَضرُ في حناجرنا. (ألا تلاقي أيّة سلعة ماديّـة، أيّاً كانت، ترحابـاً وحفاوةً في جميـع البلدان الناطقـة بهذه اللغـة الإلهيّة، أكثر ممَّا تلاقي أيّة مجموعة شعريّة؟).

يوسف،

لقـد عشت، أيُّها الصـديق الحبيب، كـما لم يعش إلَّا القلّة في مرحلتك التاريخيّة، إبـداعاً ونضـالاً في سبيل الإبـداع. وأودّ أن

أستبقَ ما أثق أنَّه سيُقال ذات يوم: بعد أن يزول حجاب المعاصرة، الذي يعمي الكثيرين، فأقول إنَّك أعطيت لإغناء الشعر العربي والحياة العربيّة، فنّاً وفكراً، ما لم يقدر أن يعطي مثله إلاَّ القلّة النادرة من معاصريك.

والآن بعد هذا السفر الطويل، أتخيَّل كأنّنا نجلس معاً، نحن ـ رفقاءَ الأمس في «شعر» ـ جميعاً، نتناقش من جديد في الأسئلة التي تبقى: من نحن؟ ما هذا العالم الذي يحيط بنا؟ كيف نخترقه؟ وماذا سنقول؟

... إنَّها فتنة الأسئلة. إنَّها فتنة الشعر.

سلاماً، سلاماً.

(باريس في ١٠ شباط ١٩٨٧)

أخوك وصديقك ورفيقك

أدونيس



صمّم الغلاف الفنّان ضياء العزّاوي

دار الآداب

هاتف ٨٠٣٧٧٨ ـ ٨٦١٦٣٣

ص ب ٤١٢٣ ـ ١١ بيروت